البنية النصية في ديوان بحتري الأندلس

د. أحمد سمير علي مرزوق

الكتاب: البنية النصية في ديوان بحتري الأندلس

الكاتب: د. أحمد سمير علي مرزوق

الطبعة: ٢٠٢٣

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم –
الجيزة - جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com **E-mail: info@bookapa.com**

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

مرزوق ، أحمد سمير علي
البنية النصية في ديوان بحتري الأندلس/ د. أحمد سمير علي مرزوق
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
٢٩٣ ص، ١٨*٢١ سم.
الترقيم الدولى: ٧ – ٦١٨ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع : ٢٢٣٠٠ / ٢٠٢٢

البنية النصية في ديوان بحتري الأندلس

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

الإهداء

إلى سر وجودي في هذه الحياة أمي وأبي أمد الله في عمرهما

إلى زوجتي "سارة" الحبيبة المخلصة

إلى زهور العمر "سيف الدين وفهد"

إلى أُختي الحبيبة "سماح" طيب الله ثراها

إلى أُخْتَيَّ "أسماء وسمر" الظلال الوارفة

إليهم جميعًا أهدي هذا الجهد المتواضع لعله يغفر التقصير في حقوقهم

مقدمة

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن خصوصية شعر ابن مجبر الأندلسي في ضوء المنهج النصي؛ حيث يُعد يحيى بن مجبر البلنسي الإشبيلي (٥٣٥ – ٥٨٨هـ) واحدًا من أعظم شعراء عصره، الذين كانوا على اتصال بخلفاء الدولة الموحدية وأمرائها؛ حيث اعتُبِر شاعر القصر الأول نظرًا لموهبته الفذة وتمكنه من أدواته الفنية وثقافته الواسعة، حتى إن الخليفة المنصور قال: "كل العلماء عيال على ابن حزم.. كما أن الشعراء عيال عليك يا أبا بكر (يخاطب ابن مجبر)"[١]، وتنبع أهمية دراسة هذا الديوان من حيث كونه كاشفًا عن أزهى فترات النضج الفني –في رأي كثير من الدارسين– الذي بلغته الأندلس في القرن السادس الهجري من جهة، ومن الخصوصية التي يتمتع بها مبدعه من جهة أخرى؛ حيث لُقب ببحتري الأندلس بما لذلك من دلالات تشي ببراعة ابن مجبر، فلقد اعتبره ابن الأبَّار(٦٥٨هـ) "شاعر الأندلس بل شاعر المغرب غير مدافع ولا منازع"[٢]، ولقد اعتمدت الدراسة على تحقيق الدكتور مُحَمَّد زكريا عناني لديوان ابن مجبر الأندلسي في دراسته "شعر ابن مجبر الأندلسي".

اتكأت الدراسة على نظرية علم النص، وهي من النظريات الحديثة التي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بعلم اللغة؛ ولكنها لا تتوقف عنده؛ بل تجعله نقطة البداية للولوج إلى داخل النص الأدبي وتحديد مكوناته، كما تمهد السبيل إلى فك شفرات النص المتعددة والمتداخلة في آن. ولقد كان من أسباب نشأة هذه النظرية هو تجمد الدرس اللساني القديم عند حدود الجملة وبيان مكوناتها والقواعد المختلفة التي تحكمها، ولذلك نشأت الحاجة لنظرية أكثر شمولًا ورحابة واقترابًا من النص الأدبي على مستوياته كافة؛

---

(١) لسان الدين ابن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق محمد عبد الله عنان، القاهرة، ١٩٧٣م، ٤١٨/٤.

(٢) ابن الأبَّار: التكملة لكتاب الصلة، تحقيق عبد السلام الهراس، دار الفكر للطباعة والنشر، ١٩٩٥م، ١٨٣/٤.

فالنص الأدبي في حقيقته "أكثر من مجرد خطاب أو قول؛ إذ إنه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة عبر لغوية؛ بمعنى أنها مكونة بفضل اللغة، لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها، وبهذه الطريقة فإن النص جهاز عبر لغوي، يعيد توزيع نظام اللغة بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرًا إلى بيانات مباشرة، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها"(١).

فلقد أفادت نظرية علم النص النقد الأدبي في طريقة تحليل النصوص الإبداعية، ومدته بكثير من الروافد التي تُعينه على اكتشاف البنيات النصية والعلاقات الكامنة بين عناصره المتعددة، وذلك من خلال المعايير النصية التي قدمها دريسلر ودي بوجراند في كتابهما عام ١٩٨١م "مقدمة في علم لغة النص".

ومن خلال علم النص تصبح المهمة الأساسية لهذه الدراسة هي اكتشاف كيفية خلق اللغة الأدبية لهذه الوحدة النصية المتفردة المترابطة الأجزاء، والتي تؤدي بنا إلى اكتشاف القيم الجمالية الموجودة في النص؛ وذلك من خلال تناول السمات النصية في شعر ابن مجبر وبيان خصائصه اللغوية والبنائية، ويمكن تلخيص هذه الأهداف في نقاط هي:

١- الكشف عن السياق الثقافي والتاريخي الذي تأثر به ابن مجبر في شعره.

٢- الكشف عن الروابط اللفظية والدلالية بين أجزاء النص.

٣- تحديد مقاصد الشاعر المباشرة وغير المباشرة من خلال شعره.

٤- دراسة العناصر التي اعتمد عليها الشاعر لتحقيق القبول لدى المتلقي.

٥- الوقوف على النصوص التي تناص معها ابن مجبر ودلالة ذلك.

---

(١) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٦٤، أغسطس ١٩٩٢م، ص٢٢٢.

٦- إظهار أهمية دراسة النص بوصفه وحدة كلية كبرى متماسكة الأجزاء.

٧- إظهار خصوصية النص باعتباره نصًا شعريًّا أندلسيًّا متميزًا عن غيره على اعتبار أن مبدعه كان شاعر البلاط الأول في زمنه.

ولقد جاءت هذه الدراسة في خمسة فصول، في الفصل الأول تناولت تحديد مفهوم السياق في اللغة والاصطلاح، وتوقفت عند نظرة اللغويين والبلاغيين، ثم تعرضت الدراسة إلى تطور مفهوم السياق في علم اللغة الحديث وأهم العلماء الذين ساهموا في هذا التطور، ثم دراسة تطبيقية للسياق من خلال كشف السياق السابق والسياق المصاحب والسياق اللاحق في شعر ابن مجبر.

أما الفصل الثاني فلقد قُسم إلى مبحثين، تعرضت الدراسة في المبحث الأول لمفهوم السبك في اللغة، ثم نظرة النقاد القدماء للسبك، وتناولت الدراسة السبك في الدراسات النصية، ثم قامت بدراسة تطبيقية على معيار السبك تتضمن الإحالة والحذف والتكرار والترادف والسبك الصوتي.

وتعرض المبحث الثاني لمفهوم الحبك، ونظرة النقاد القدماء له، وتناول كذلك الحبك في الدراسات النصية، ثم دراسة تطبيقية للحبك من خلال كشف الترابط بين أجزاء القصيدة من حسن الابتداء، وحسن التّخلّص، وحسن الانتهاء، ثم تعرضت الدراسة للعلاقات الدلالية في الديوان من خلال أربع علاقات أساسية هي: العلاقة التفسيرية والسببية والمقابلة والمحاكاة، ثم تناولت بالدراسة الأطر والتغريض وأخيرًا البنية الكبرى.

في الفصل الثالث يتناول الباحث معياري القصدية والمقبولية حيث ينقسم هذا الفصل إلى مبحثين، الأول يتناول معيار القصدية بداية من تحديد المفهوم، ثم نظرة النقاد القدماء إلى المقاصد الظاهرة والخفية، وتناولت الدراسة القصدية في الدراسات النصية، ثم دراسة تطبيقية للقصدية في شعر ابن مجبر من خلال تصنيفها إلى مقاصد مباشرة ومقاصد غير مباشرة.

أما المبحث الثاني فيتناول معيار المقبولية من خلال تحديد المفهوم في اللغة، ثم دراسة المقبولية عند النقاد القدماء، ثم في الدراسات النصية، وتعرضت الدراسة للمقبولية في الشعر العربي ثم في شعر ابن مجبر من خلال دراسة تطبيقية لمناسبة القصيدة للسياق الذي قيلت فيه، وكذلك الوزن والقافية التي اعتمد عليهما ابن مجبر، ودراسة تنوع صوره الفنية في قصائده بما ساهم في تحقيق المقبولية، وكذلك دراسة توظيف ابن مجبر للتناص ودوره في تحقيق قدر أكبر من القبول لدى المتلقين، ثم تناولت الدراسة تفاعل المتلقي المباشر مع النص الشعري لابن مجبر.

وتبدى معيار التناص في الفصل الرابع حيث بدأ بتحديد مفهوم التناص في اللغة والاصطلاح، ثم تطرقت الدراسة لفهم الناقد القديم للتناص، وتناولت العلاقة بين التناص وعلم النص، ثم دراسة تطبيقية للتناص في شعر ابن مجبر لتكشف عن العلاقة بين التناص وثقافة الشاعر من خلال تقسيم التناص إلى تناص مباشر مع القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر والأعلام والأثر المشهور، وتناص غير مباشر في المخزون الثقافي والمعرفي للشاعر.

وفي الفصل الخامس قامت الدراسة بتطبيق المعايير النصية على قصيدة كاملة لابن مجبر بوصفها وحدة كلية كبرى مترابطة الأجزاء، وذلك سعيًا لإظهار خصوصية النص باعتباره نصًّا شعريًّا أندلسيًّا مبدعًا له تفرده وتمايزه.

أما في الخاتمة فلقد عرضت الدراسة نتائج البحث، ثم ثبتًا بالمصادر والمراجع التي اعتمدتْ عليها.

وإذ أتقدم بالشكر إلى أساتذتي الكرام على كل ما قدموه من مساعدة ، أسهمت بشكل أساسي في ظهور هذا الكتاب بصورته التي بين يديك أيها القارئ العزيز. وأخص بالشكر الأستاذ الدكتور أشرف دعدور على ما قدمه من اهتمام ورعاية وتوجيه، ورؤى لها وجاهتها ساهمت في فتح آفاق أرحب للباحث وللدراسة على السواء. كما أخص بالشكر الأستاذة الدكتورة عزة شبل والتي دعمت هذه

الدراسة بالتوجيهات والإرشادات المستمرة فكان لها عظيم الأثر. فبارك الله لهما على ما أفاداني به ونفعنا الله بعلمها، كما أتوجه بالامتنان لصديقي الدكتور عبد الرحمن الإمام وللدكتورة إيمان نصر على العون الكبير الذي قدماه للبحث.

والله ولي التوفيق والسداد،

د. أحمد سمير علي مرزوق

كلية اللغات – جامعة أكتوبر للعلوم الحديثة والآداب

٢٠٢٢م

الفصل الأول

السياق

تمهيد

يعد السياق من المعايير النصية التي تتوقف أمام علاقات النص بما حوله من مؤثرات خارجية تساهم بطرق مختلفة في تشكله؛ إلا أن النص –في الحقيقة– لا يكتفي بكونه رد فعل لهذه المؤثرات التي أثرت فيه قبلًا، بل يقابل هذا التأثير برد فعل مضاد لهذه المؤثرات فتصبح العلاقة بين النص والسياق علاقة جدلية لا تثبت على حال؛ فالنصوص تعتبر "مكونات للسياق التي تظهر فيه، أما السياقات فيتم تحويلها وتعديلها بشكل دائم بواسطة النصوص التي يستخدمها المتحدثون والكتاب في مواقف معينة"[1]، ولذلك ارتأت الدراسة أن من المفيد أن تتوقف أولًا عند تعريف السياق عند واللغويين والبلاغيين؛ حتى يتسنى الوقوف على مدى وعي هؤلاء بالسياق.

السياق في اللغة

يذهب ابن فارس(٣٩٥هـ) إلى أن "(سوق) السين والواو والقاف أصل واحد، وهو حَدْوُ الشَّيء. يقال ساقه يسوقه سَوقًا. والسَّيِّقة: ما استيق من الدوابّ. ويقال سقتُ إلى امرأتي صَدَاقها، وأَسَقْتُهُ. والسُّوق مشتقّةٌ من هذا، لما يُساق إليها من كلِّ

(١) جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق، ترجمة عباس صادق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م، ص٢١٥.

شيء، والجمع أسواق"[1]، وقال ابن منظور(٦٣٠هـ) "السَّوق: معروف. ساقَ الإبلَ وغيرَها يَسُوقها سَوْقًا وسِياقًا، وهو سائقٌ وسَوَّاق، شدّد للمبالغة.. وقد انْساقَت وتَساوَقَت الإبلُ تَساوُقًا إذا تتابعت، وكذلك تقاوَدَت فهي مُتَقاوِدة ومُتَساوِقة. وفي حديث أُم معبد: فجاء زوجها يَسُوق أَعْنُزًا ما تَساوَقُ أي ما تتابَعُ. والمُساوَقة: المُتابعة كأنّ بعضَها يسوق بعضًا، والأصل في تَساوَقُ تتساوَق كأَنَّها لضعفِها وفَرْطِ هُزالِها تتَخاذَلُ ويتخلَّفُ بعضها عن بعض. وساقَ إليها الصَّداق والمَهرَ سِياقًا وأَساقَه، وإن كان دراهمَ أَو دنانير، لأن أَصل الصَّداق عند العرب الإبلُ، وهي التي تُساق، فاستعمل ذلك في الدرهم والدينار وغيرهما"[2].

وقال الزمخشري(٥٣٨هـ) في أساس البلاغة عن السياق إنه من المجاز من يقول "هو يَسوق الحديث أحسن سِياق. وإليك يُساق الحديثُ، وهذا الكلامُ مَساقة إلى كذا، وجئتك بالحديثِ على سَوْقِه: على سَرْدِه"[3]، وفي المعجم الوسيط (السياق): سِياقُ الكلامِ تَتَابُعِه وأُسْلوبِهِ الذي يَجْري عَلَيه[4].

السياق اصطلاحًا

ولقد تبدى وعي اللغويين المحدثين بالسياقات العديدة التي تسهم في عملية إنتاج النص في تعريف السياق الخارجي، بأنه "بيئة الكلام ومحيطه وقرائنه"[5]، ويعرّف آخرون السياق اللغوي بأنه "علاقة البناء الكلي للنص بأي جزء من أجزائه"[6]، والسياق بصفة عامة لا ينفصم عن النص لأنه جزء منه، فلا وجود لنص خارج السياق من وجهة نظر الدراسة.

(١) ابن فارس: مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، ١٩٧٩م، مادة (سوق).

(٢) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، الطبعة السادسة، بيروت، ١٩٩٦م، مادة (سوق).

(٣) الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م، مادة (سوق).

(٤) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٤م، مادة (سوق).

(٥) رمزي البعلبكي: معجم المصطلحات اللغوية، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٠م، ص١١٩.

(٦) محمد علي الخولي: معجم علم اللغة النظري، مؤسسة الفلاح للترجمة والنشر، ١٩٩١م، ص٥٧.

العلاقة بين النص والسياق

إن المتأمل لطبيعة الخلق الفني للنص والسياق يدرك أن "النصوص مدونةً كانت أم محكيةً، يتم تركيبها عن قصد من قِبَل مؤلفيها على هيئة وحدات كاملة متميزة ذات بدايات ونهايات محددة"[١]، فالنص في حقيقته سلوك لغوي مقصود يرتبط في الواقع بشكل وثيق بأنواع أخرى من السلوك الاجتماعي حيث يمكن التنبؤ في أغلب الأحيان بظهور وحدة كلامية ذات قوة لا كلامية معينة؛ وذلك عن طريق الموقف المحدد اجتماعيًّا الذي تعتبر الوحدة الكلامية جزءًا منه، وعلى هذا تبدو إعادة بناء السياق محاولة للوصول إلى فهم النص بصورة أعمق[٢]، فالنص والسياق لا يمكن أن ينفصلا بسهولة؛ لأن النص منتج تحت ظروف خاصة لا يمكن أن تتماثل مرة أخرى حتى مع المبدع الذي أنتجه، فكل نص هو "إبداع يتفاعل مع اللغة وينسجم معها من خلال تحرك غير مقيد في فضاءات لا تحد، وهو أيضًا غير قابل لأن توضع له معايير من خارجه تحدد جمله وتراكيبه، ولا يفعل ذلك سوى النص نفسه بدلالاته القصدية. ومن هنا فإن النص المنجز لا يتم تحليله لغويًّا إلا عن طريق هذا التفاعل بين المبدع والمتلقى، بين جسد النص ومدلولاته الحديثة والزمانية والمكانية. إنه باختصار شديد كائن حي يتشكل مع القراءة الواعية والتحليل الهادف الذي يجعل للسياق والموقف دورًا أساسيًّا عند التحليل. هذا السياق هو الذي يحدد مكونات النص؛ بل ويُوجدها"[٣].

فالسياق هو الذي يُعين المعنى المقصود من المبدع إلى المتلقي، فالكلمة "توجد في كل مرة تستعمل فيها في جو يحدد معناها تحديدًا موقتًا، والسياق هو الذي يفرض

---

(١) جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق، ص٢٢١.

(٢) براون ويول: تحليل الخطاب، ترجمة محمد الزليطي ومنير التريكي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٧م، ص٦٠.

(٣) أحمد عفيفي: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠١م، ص٤٧.

قيمة واحدة بعينها على الكلمة برغم من المعاني المتنوعة التي في وسعها أن تدل عليها، والسياق أيضًا هو الذي يخلص الكلمة من الدلالات الماضية التي تدعها الذاكرة تتراكم عليها، وهو يخلق لها قيمة حضورية"[١].

وتعدد معاني الكلمات حين يغيب السياق ويحدث تشوشًا فكريًّا عند المتلقي، وهذا ما قصده فندريس (Vendryes) بقوله: "إننا حين نقول إن لإحدى الكلمات أكثر من معنى واحد في وقت واحد؛ نكون ضحايا الانخداع إلى حد ما؛ إذ يطفو في الشعور من المعاني المختلفة التي تدل عليها إحدى الكلمات إلا المعنى الذي يعنيه سياق النص، أما المعاني الأخرى فتمّحي وتبدد ولا توجد إطلاقًا"[٢]، وهنا تظهر قيمة السياق حيث لا يكشف فقط عن عملية إنتاج النص بل يتجاوز ذلك إلى سبر أغوار النص وتفسيره عن طريق فهم أعمق للتتابعات غير المقبولة منطقيًّا، ولكنها مقبولة ومترابطة بالنظر إلى السياق الفعلي والبنية الكبرى[٣].

السياق عند اللغويين

ولقد تطرق النحاة واللغويون القدماء إلى السياق ووظيفته، فعُنوا بمسألة تراكب الألفاظ وترتيبها في سياق النص، فوضعوا القواعد النحوية التي تتحكم في العلاقة بين الكلمات اعتمادًا على مبدأ الإعراب فرع المعنى، والإعراب يقتضي بالضرورة التقدير والحذف، فكانوا يوجهون الإعراب وتقدير المحذوف بحسب ما يفرضه سياق الجملة؛ بحيث يتناسب مع المعنى المراد من قِبَل المتكلم إلى المتلقي ويتفق في الوقت ذاته مع القواعد النحوية، فالألفاظ "لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الفضيلة وخلافها، في ملاءمة اللفظة لمعنى التي تليها"[٤]؛ لذلك

---

(١) فندريس: اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، المركز القومي للترجمة، العدد ١٨٨٩، ٢٠١٤م، ص٢٥٤.

(٢) نفسه، ص٢٢٨.

(٣) عزة شبل: علم لغة النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، الطبعة الثانية، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص١.

(٤) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ص٤٦.

ذهبوا أحيانًا إلى تقدير المحذوف من ذات المادة اللغوية الموجودة في السياق مثل "فقلنا اضرب بعصاك الحجر فانفجرت"[١] فتقديرها "فضرب فانفجرت".

ولقد توقف عبد القاهر الجرجاني(٤٧١هـ) عند تعدد معاني الحروف ودورها في نظرية النظم، فاشترط على المتكلم أن "ينظر في الحروف التي تشترك في معنى ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية في ذلك المعنى، فيضع كلًا من ذلك في خاص معناه؛ نحو أن يجيء بـ(ما) في نفي الحال، وبـ(لا) إذا أراد نفي الاستقبال، وبـ(إن) فيما يترجح بين أن يكون وأن لا يكون، وبـ(إذا) فيما علم أنه كائن، وينظر في الجمل التي تسرد فيعرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل، ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع (الواو) من موضع (الفاء)، وموضع (الفاء) من موضع (ثم)، وموضع (أو) من موضع (أم)، وموضع (لكن) من موضع (بل)، ويتصرف في التعريف والتنكير والتقديم والتأخير في الكلام كله، وفي الحذف والتكرار والإضمار والإظهار، فيضع كلًا من ذلك مكانه ويستعمله على الصحة وعلى ما ينبغي له"[٢] فمعرفة المعاني الدلالية لتلك الحروف يأتي من خلال السياق اللغوي، وبناء على ذلك رصد النحاة وجوه المعاني لحروف الجر[٣]، فالحرف لا يعطي في وقت واحد أكثر من معنى واحد في غيره، فإن كان يدل على معنيين أو أكثر فإن ذلك في أوقات مختلفة، ومن الجدير بالإشارة أن الهروي تناول بالدراسة حرف اللام ومعانيه فقط والتي بلغت أربعة وثلاثين وجهًا في كتابه الموسوم بـ"اللامات".

فلم يحصر القدماء النحو في الإعراب ومشكلاته على مستوى الكلمة والجملة؛ بل تطرقوا للمعنى واختلافه بحسب السياق الذي قيل فيه وبحسب مقصدية قائله، فـ"ليس النظْم إلا أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على

---

(١) سورة البقرة، آية ٦٠.

(٢) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص٨٢.

(٣) راجع علي أبو المكارم: الحذف والتقدير في النحو العربي، دار غريب للطبع والنشر، القاهرة، ٢٠٠٧م، ص٥٠- ٧١.

قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها؛ وذلك أنا لا نعلم شيئًا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروعه فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك: "زيد منطلق، وزيد ينطلق، وينطلق زيد، ومنطلق زيد، وزيد المنطلق، والمنطلق زيد، وزيد هو المنطلق، وزيد هو منطلق"، وفي الشرط والجزاء إلى الوجوه التي تراها في قولك: "إن تخرج أخرج وإن خرجت خرجت، وإن تخرج فأنا خارج، وأنا خارج إن خرجت، وأنا إن خرجت خارج"، وفي الحال إلى الوجوه التي تراها في قولك: "جاءني زيد مسرعًا، وجاءني يسرع، وجاءني وهو مسرع أو هو يسرع، وجاءني وقد أسرع"؛ فيعرف لكل من ذلك موضعه ويجيء به حيث ينبغي له"(١).

فالنحو يربط بين النظام الثابت للقواعد النحوية والأداء المتغير –أي السياق– فهناك نظام أو نموذج فكري لا يتحقق ولا يظهر للواقع إلا عن طريق الاستعمال، وكل نموذج يمكن أن يؤدى به آلاف من الجمل التي يختلف مظهرها ويتحد نموذجها، ومع هذا تظل دائمًا هناك علاقة تفاعل قوي بين هذا النموذج العميق والسطح المتغير، وهذا التفاعل هو الذي يقوم بدور فعال في تفسير الجملة وإعطائها معناها الأولى.(٢)

ولقد استبدل الدكتور كمال بشر كلمة السياق بالمقام الذي لا يعد "مجرد مكان يُلقى فيه الكلام؛ وإنما هو إطار اجتماعي، ذو عناصر متكاملة آخذ بعضها بحجز بعض، فهناك الموقف من الأشياء والموضوعات المختلفة التي قد تفيد في فهم الكلام، والوقوف على خواصه، وهناك كذلك الكلام نفسه"(٣)، فكان اهتمام النحاة واللغويين بالسياق موجهًا لتحديد المعنى ولتقييمه من جهة الصواب والخطأ وليس من أجل تحليل النص الأدبي وإضاءة الجوانب المظلمة فيه.

---

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص٨١.

(٢) محمد حماسة عبد اللطيف: النحو والدلالة، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص٢٨-٢٩ .

(٣) كمال بشر: دراسات في علم اللغة، القسم الثاني، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩م، ص٦١.

السياق عند البلاغيين

أدرك البلاغيون القدماء أهمية السياق في عملية توصيل الرسالة اللغوية أو المكتوبة، فلكل مقام مقال ومعيار البلاغة مرتبط ارتباطًا وثيقًا بمقتضى الحال؛ فإذا تَطلب "إطلاق الحكم فَحُسن الكلام تجريده من مؤكدات الحكم، وإن كان مقتضى الحال بخلاف ذلك فحسن الحكم تحليه بشيء من ذلك بحسب المقتضى ضعفًا وقوة، وإن كان مقتضى الحال طي ذكر المسند إليه فحسن الكلام تركه، وإن كان المقتضى إثباته على وجه من الوجوه، فحسن الكلام وروده عاريًا عن ذكره، وإن كان المقتضى إثباته مخصصًا بشيء من التخصيصات فحسن الكلام نظمه على الوجوه المناسبة، من الاعتبارات المقدم ذكرها، وكذا إن كان المقتضى عند انتظام الجملة مع أخرى فصلها أو وصلها، أو الإيجاز معها أو الإطناب فحسن الكلام تأليفه مطابقًا لذلك"[١].

ولهذا نصح بشر بن المعتمر(٢١٠هـ) الخطيب أن يكون في "ثلاث منازل؛ فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقًا عذبًا وفخمًا سهلًا، ويكون معناك ظاهرًا مكشوفًا وقريبًا معروفًا إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت، والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وليس يتضع بأن يكون من معاني العامة؛ وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام مقال"[٢]، فعناصر المقام تتضمن تحديد الوسط الثقافي للمتلقي سواء أكان من الخاصة أم من العامة، وموضوع الكلام وفي أي مناسبة يقال، والمكان والزمان الذي قيل فيه، ومقصدية قوله؛ فالبلاغيون "لم يحصروا المقام في الإطار الخارجي المصاحب، بل إنهم تحركوا به إلى داخل التركيب عن طريق مقولتهم الدقيقة: إن لكل كلمة مع صاحبتها مقامًا، وهذه المقولة تجعل المقام الداخلي كائنًا متحركًا، لا يعرف الثبات الذي كان له في الحالة الأولى المصاحبة؛ ذلك أن احتمالات

---

(١) السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥م، ص٧٣.

(٢) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة الخانجي، الطبعة السابعة، القاهرة، ١٩٩٨م، ١/١٣٦.

التوالد التركيبي غير نهائية، وكل احتمال يخلق مقامه الذي يربط بين الكلمتين عن طريق التجاور، وكل تغير في علاقة المجاورة يصاحبه تغير في المقام، فحضور المقام حضور وهمي يتدخل في خفاء التركيب ليمارس فاعليته في إنتاج المعنى، أي إننا صرنا بين عمليتي (حضور وغياب) دائمتين، يحضر المقام بحضور الكلمة المجاورة، وتغيب مجموعة المقامات التي يمكن أن تحل في الصياغة، لغياب مفرداتها التي تستدعيها"(١).

ولقد ساق القاضي الجرجاني(٣٩٢هـ) أمثلة كثيرة تُبيّن أهمية السياق في الوصول إلى المقصد الحقيقي للشاعر، مثل قول الأعشى:

إذا كان هادي الفتى في البلا د صدر القناة أطاع الأمير

فإن هذا البيت كما تراه سليم النظر من التعقيد، بعيد اللفظ عن الاستكراه، لا تشكل كل كلمة بانفرادها على أدنى العامة، فإذا أردت الوقوف على مراد الشاعر فمن المحال عندي، والممتنع في رأيي أن تصل إليه إلا من شَاهَدَ الأعشى يقوله، فاستدل بشاهد الحال وفحوى الخطاب، فأما أهل زماننا فلا أجيز أن يعرفوه إلا سماعًا إذا اقتصر بهم من الإنشاد على هذا البيت المفرد، فإن تقدموه ببيت أو تأخروا عنه بأبيات لم أبعد أن يستدل ببعض الكلام على بعض، وإلا فمن يسمع بهذا البيت يعلم أنه يريد: أن الفتى إذا كبر فاحتاج إلى لزوم العصا أطاع لمن يأمره وينهاه، واستسلم لقائده، وذهبت شِرته"(٢)؛ فمن خلال السياق يستطيع المتلقي أن يفهم ويستوعب مراد الشاعر من الأبيات.

فكان اعتناء البلاغيين بالسياق من منطلق اهتمامهم بالوصول إلى أعلى مستوى ممكن من بلاغة النص، فكانوا يبحثون عن أفضل الطرق لإيصال المعنى إلى المتلقي؛ وذلك لأن البلاغة هي التي تَبين مقامات الكلام المتفاوتة "فمقام الشكر يباين مقام

(١) محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧م، ص٧١.

(٢) القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ١٩٦٦م، ص٤١٨.

الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية، ومقام المدح يباين مقام الذم، ومقام الترغيب يباين مقام الترهيب، ومقام الجد في ذلك يباين مقام الهزل، وكذا مقام الكلام ابتداء يغاير مقام الكلام بناء على الاستخبار أو الإنكار، ومقام البناء على السؤال يغاير مقام البناء على الإنكار جميع ذلك معلوم لكل لبيب، وكذا مقام الكلام مع الذكي يغاير مقام الكلام مع الغبي، ولكل من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر"[١].

ومن هنا كان صاحب الصناعة اللفظية –في رأي ابن الأثير– يحتاج ثلاثة أشياء؛ أولها "اختيار الألفاظ المفردة، وحكم ذلك حكم اللآلي المبددة فإنها تُتخير وتنتقي قبل النظم، وثانيها: نظم كل كلمة مع أختها المشاكلة لها لئلا يجيء الكلام قلقًا نافرًا عن مواضعه، وحكم ذلك حكم العقد المنظوم في اقتران كل لؤلؤة منه بأختها المشاكلة لها. والثالث: الغرض المقصود من ذلك الكلام على اختلاف أنواعه، وحكم ذلك حكم الموضع الذي يوضع فيه العقد المنظوم، فتارة يجعل إكليلًا على الرأس، وتارة يجعل قلادة في العنق، وتارة يجعل شنفًا في الأذن، ولكل موضع من هذه المواضع هيئة من الحسن تخصه.. فالأول والثاني من هذه الثلاثة المذكورة هما المراد بالفصاحة. والثلاثة بجملتها هي المراد بالبلاغة"[٢].

مفهوم السياق وتطوره في علم اللغة الحديث

بدأ الاهتمام بالسياق ومفهومه عند اللسانيين الغربيين منذ بدايات القرن الماضي؛ إلا أنه مرَّ بمراحل تطور كثيرة كان لها أكبر الأثر في تبلور إطار عام لمفهوم السياق في ضوء تحليل النص وتفسيره، فلقد أشار فرناند دي سوسير(Ferdinand de Saussur)[٣] إلى أهمية السياق اللغوي في فهم النص؛ معتمدًا على تفريقه بين

(١) السكاكي: مفتاح العلوم، ص١٦٨.

(٢) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٢م، ١/١٦٣-١٦٤.

(٣) هو مؤسس المدرسة الاجتماعية في الدراسات اللغوية، ولقد كان له -ولا يزال- أثر بالغ في دارسي اللغة لا سيما المدرسة الفرنسية السويسرية.راجع محمود السعران، مقدمة للقارئ العربي، ص٣٠٠.

مفاهيم اللغة والكلام، فاللغة "ليست وظيفة الفرد، بل هي نتاج يهضمه الفرد بصورة سلبية، ولا تحتاج إلى تأمل سابق ويدخل التفكير فيها من التصنيف فقط.. أما الكلام، فعلى العكس من ذلك؛ فعل فردي، وهو عقلي مقصود، وينبغي أن نميز ضمن هذا الفعل بين الارتباطات التي يستخدمها المتكلم حين يستعمل اللغة (الشفرة اللغوية) للتعبير عن الفكرة، والعملية السايكوفيزياوية التي تساعد الفرد على إظهار هذه الارتباطات بمظهرها الخارجي"[١].

واعتبر دي سوسير أن هذا التقسيم شكلي فقط غير قابل للتطبيق على أرض الواقع؛ لأنه "يعسر علينا في عدد كبير من الحالات أن ندرج توليفة ما من الوحدات في هذا الصنف أو ذاك، لأن كلا العاملين (الجماعي والفردي) قد ساهم في إنشائهما مساهمة يستحيل تحديد نسبتها"[٢]، ومن هنا لا يمكن تحديد معنى للكلمة إلا من خلال علاقتها واختلافها مع العلامات الأخرى داخل النظام اللغوي، ومن هنا بدأ التركيز على السياق لأنه المتحكم في معنى الكلمة، لأنها إذا "وقعت في سياق ما، لا تكتسب قيمتها إلا بفضل مقابلتها لما هو سابق، ولما هو لاحق، أو لكليهما معًا"[٣]؛ فكل ما يتصل بالظروف المحيطة بإنتاج النص (سياق الموقف) يتصل بما أُطلق عليه "علم اللغة الخارجي"[٤]، الذي يتضمن الثقافة والمجتمع والتاريخ والأوضاع السياسية السائدة؛ ولكنه لم يعتبرها علومًا أساسية في فهم النصوص وتحليلها فـ"القول إننا لا نستطيع فهم النظام اللغوي الداخلي من غير دراسة الظواهر الخارجية؛ إنما هو كلام بعيد عن الحقيقة"[٥].

فمثلت دراسة دي سوسير لعلم اللغة نقطة ارتكاز اتكأ عليها جل علماء اللغة

---

(١) فرناند دي سوسير: علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، سلسلة آفاق عربية، ١٩٨٥م، ص٣٢.

(٢) فرناند دي سوسير: دروس في الألسنية العامة، ترجمة صالح القرمادي، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٥م، ص١٨٩.

(٣) نفسه، ص١٨٨.

(٤) راجع فرناند دي سوسير: علم اللغة العام، ص٣٩.

(٥) فردينان دي سوسير: علم اللغة العام، ص٤٠.

الذين جاءوا بعده معتمدين على نظرته للغة على أنها "نظام من العلامات اللغوية، يرتبط بعضها ببعض بشبكة من العلاقات، أو هي مجموعة عناصر متشابكة، لا ينعزل فيها عنصر عن آخر داخل هذا النظام؛ فإذا خرج عنصر من الشبكة، ولم تكن له علاقة بغيره، فَقَد قيمته"(١)؛ فالسياق اللغوي هو الأساس الذي يبنى عليه النص، ويجب التوقف أمامه حتى نصل إلى تحليل قائم على أسس علمية، إلا أن مالينوفسكي (Malinowski) –الباحث في علم الأنثروبولوجيا– رأى أن سياق الموقف له أهمية كبيرة في فهم النصوص؛ فمن خلال "عمله في جزر تروبراند في جنوبي المحيط الهادي، كان مهتمًا بشكل خاص بفشله في إنتاج أية ترجمة مُرضية للنصوص التي سجلها؛ فقد سجّل مثلًا تفاخرًا لصاحب زورق Canoeist ترجمه إلى: "نحن نسيّر الخشبة الأمامية بأنفسنا ... ونحن نلتفت ونرى صاحبنا: إنه يسير الخشبة الخلفية".. فإن لهذا القول معنى فقط إذا وضعنا الجملة في السياق الذي استعملت فيه أصلًا؛ إذ سيكون واضحًا أن الخشبة مثلًا تشير إلى مجداف الزورق"(٢)، إلا أنه ربط بين ضرورة استخدام سياق الموقف خاصة في مجال الترجمة لتذليل الصعوبات الناشئة بسبب اختلاف طبيعة اللغات خاصة التي وصفها بالبدائية.

فلقد ارتكز مالينوفسكي على حقيقة أن كل ثقافة من الثقافات تتميز بخصائص معينة قد لا تتوافر في ثقافة مجتمع آخر، وكل لغة تحوي ألفاظًا وعبارات قد يصعب ترجمتها إلى غيرها من اللغات؛ لأنها تمثل خصوصية هذا المجتمع دون غيره، فهي ترتبط به في كل نواحي الحياة المادية والمعنوية؛ ولذا فإن تحديد الدلالات في هذه الأحوال يستلزم تحديد المحيط الثقافي والاجتماعي الذي تُستخدم فيه الكلمة(٣)؛ فلا يمكن فهم الأمثال والأقوال المأثورة بأي حال من الأحوال بمعزل عن المؤثرات الثقافية والتاريخية

---

(١) فاطمة الشيدي: المعنى خارج النص أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نينوى للطباعة والنشر، دمشق، ٢٠١١م ص٦٧.

(٢) أف. أر. بالمر: علم الدلالة إطار جديد، ترجمة مجيد الماشطة، الجامعة المستنصرية، الجمهورية العراقية، ١٩٨٥م، ص٦١.

(٣) عاطف مدكور: علم اللغة بين التراث والمعاصرة، دار الثقافة العربية، ١٩٨٧م، ص٢٤٣.

والاجتماعية التي أنتجته وشكّلته على هذه الهيئة.

واعتمد مالينوفسكي على السياق بوصفه "بنية طبيعية، أو الواقع الثقافي للمجتمع، ثم تطور باستعمال فيرث له في دراسته اللغوية"[١]، ويعد فيرث (Firth) في نظر اللسانيين رائد المدرسة الإنجليزية الحديثة[٢]، وكان قد أقر بأنه اعتمد على فكرة مالينوفسكي باعتبار سياق الحال ضروريًّا لفهم اللغة إلا أنه وسّع المفهوم كثيرًا حين جعل المعنى يتكون من سياق صوتي وصرفي ونحوي ومعجمي ودلالي، واعتبر أن سياق الموقف ينضوي تحته كل هذه السياقات اللغوية، ويشتمل كذلك على السمات المهمة للمشاركين من حيث الجهد اللفظى واللالفظي لهم، والتكوين الثقافي للمشاركين، والأشياء المرتبطة بالموقف من عوامل اجتماعية ومناخية وسلوك لغوي أثناء الكلام، وأخيرًا أثر الجهد اللفظي على المشاركين من اقتناع أو ضحك أو إغراء..[٣]؛ فالمعنى في حقيقته مُركب من علاقات سياقية على حد رأيه[٤].

ومن هنا خرج فيرث بنتيجة تتلخص في أنه لا معنى للكلمة دون سياق يحيط بها، وأن سياق الموقف هو المرجع الأول والأخير للوصول لمعاني الكلمات، وبذلك يكون قد ألغى المعنى أو المعاني المركزية التي تشير أو تحيل إليها الكلمةُ قبل ورودها في السياق، وأثارت هذه النتيجة جدلًا كبيرًا بين اللسانيين، فقد آمن بها البعض واعتبر أن "السياق –على هذا التفسير– ينبغي أن يشمل؛ لا الكلمات والجمل الحقيقية السابقة واللاحقة فحسب؛ بل والقطعة كلها والكتاب كله. كما ينبغي أن يشمل –بوجه من الوجوه– كل ما يتصل بالكلمة من ظروف وملابسات. والعناصر غير اللغوية المتعلقة بالمقام الذي تنطق فيه؛ فالكلمة لها هي الأخرى أهميتها البالغة في هذا الشأن"[٥].

---

(١) محمود السعران: علم اللغة، دار النهضة العربية، بيروت، ص٣١٠.

(٢) راجع بروان ويول: تحليل الخطاب، ص٤٦. وأحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، الطبعة الخامسة، ١٩٩٨م، ص٦٨.

(٣) بالمر: علم الدلالة، ص٦٣، وكذلك محمود السعران: علم اللغة، ص٣١٢-٣٣٩.

(4)Firth, J.R. "Papers in Linguistics". Oxford University Press. 1957, P.19.

(٥) ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، ص٥٧.

وعلى الرغم من اعتراف اللسانيين بفضل النظرية فإنهم انتقدوا ما بها من المبالغة، فـ"الذين ينادون بهذه الآراء –أي بصحة نتيجة فيرث– يَنسون الفرق بين الكلام واللغة. وهذا الفرق يتمثل في أن السياقات إنما تكون في المواقف الفعلية للكلام. وغني عن البيان حينئذ أن معاني الكلمات المخزونة في أذهان المتكلمين والسامعين لا تحظى بالدقة والتحديد إلا حينما تضمّها التراكيب الحقيقية المنطوقة. ولكن هل هذا يعني أن الكلمات المفردة لا معنى لها على الإطلاق؟ كيف تصنف المعاجم إذا لم يكن لهذه الكلمات معان؟"(١)، ومن الاعتراضات التي وجهت أيضًا إلى نظرية فيرث؛ أنها لم تقدم نظرية شاملة للتركيب اللغوي، واكتفت فقط بتقديم نظرية للسيمانتك، كذلك لم يكن فيرث محددًا في استخدامه لمصطلح السياق مع أهميته، كما كان حديثه عن الموقف غامضًا غير واضح(٢).

ولقد ساهمت هذه الانتقادات في تطوير مفهوم دور السياق في عملية الفهم؛ فعرّفه هايمز (Hymes) بأنه يحصر من جهة عدد المعاني الممكنة، وأنه يساعد من جهة أخرى على تبني المعنى المقصود(٣)؛ وذلك من خلال حديثه عن الكفاءة التواصلية Communicative Competence التي لا تتوقف عند الكفاءة النحوية والصرفية والصوتية وفهم المفردات المجردة؛ بل تتجاوزها إلى فهم الموقف والسياق المحيط(٤)، فهايمز قد نحا تجاه المبدأ الاجتماعي في فهم عمليات التواصل بين البشر – كما فعل فيرث من قبل– فوضع نموذجًا لخّص فيه مكونات الحدث الكلامي، وهو يتكون من "القناة (كيفية ربط حلقة الوصل بين الأطراف المشاركة في الحدث الكلامي– لفظًا أم كتابة أم إشارة أم باستعمال الدخان؟)، والشفرة المستعملة (أي اللغة أو اللهجة أو الأسلوب المستعمل)، وصيغة الرسالة (ما هي الصيغة المقصودة؟

---

(١) نفسه، ص٥٧.

(٢) راجع أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص٧٣.

(٣) براون ويول: تحليل الخطاب، ص٤٧.

(٤) بهاء الدين محمد مزيد: تبسيط التداولية، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٠م، ص٢١.

هل هي حديث عابر غير رسمي أم مناظرة أم خطبة أم حكاية شعبية أم قصيدة أم رسالة غرامية.. إلخ)، والحدث –أي طبيعة الحدث– التواصلي الذي يمكن أن نضمن داخله نمطًا خطابيًّا معينًا.. هكذا نرى أنه يمكن للخطبة أو الدعاء أن تكون جزءًا من حدث أكبر هو الصلاة في الجامع. وفي استبيانات متأخرة يضيف هايمز خصائص أخرى مثل الطابع (الذي يتضمن تقييم الكلام: هل كانت خطبة جيدة أم تفسيرًا تافهًا.. إلخ) والغرض (ماذا كانت الأطراف المشاركة تنوي التوصل إليه كنتيجة للحدث التواصلي)"[١].

إن ما طرحه هايمز ساهم في فهم أدق لدور السياق؛ ولكن واجه هذا المخطط انتقادات بسبب عدم الوقوف على الخلفية المعرفية المشتركة بين المرسل والمتلقي، وكذلك أغفل دور العلاقات الاجتماعية المحيطة بالخطاب والتي يمكن أن تؤثر فيه[٢].

وقدم لنا بروان ويول (Brown / Yule) رؤية أكثر وضوحًا عن العلاقة بين المتكلم والمخاطب من خلال المعاني الضمنية للخطاب، والتي يحتاج فيها المتلقي للقيام بعملية استنتاج تؤهله للوصول إلى الفهم الصحيح لها؛ "ذلك أن المتلقي ينطلق من افتراض أن الخطاب –كيفما كانت طريقة تقديمه وبرغم خلوّه من الروابط الشكلية– خطاب منسجم، ثم يبحث بعد ذلك عن العلاقات الممكنة من أجل بناء انسجامه؛ وبالتالي الوصول إلى قصد الرسالة التي ينقلها الخطاب، بالإضافة إلى ذلك يعتمد المتلقي على ما تراكم لديه من تجارب سابقة في مواجهة أمثال هذا الخطاب، وكذا الاحتمالات الممكنة في إخراج النصوص"[٣]، ويتحدد انسجام النص بمدى اتساقه مع السياق الذي أنتج فيه.

وهنا يجب على محلل الخطاب أن يتوقف أمام العناصر الإشارية (الآن– هنا– أنا– أنتم– هذا.. إلخ) التي تعينه على تصور الأحداث بصورة قريبة من الواقع أو

(١) بروان ويول: تحليل الخطاب، ص٤٨.

(٢) عزة شبل: علم لغة النص، ص٥.

(٣) بروان ويول: تحليل الخطاب، ص٥٢.

بمعنى آخر رؤية العالم الفعلى الذي يدور في داخله النص الذي يستخدم اللغة كأداة في سياق معين من قبل المرسل؛ للتعبير عن معان وتحقيق مقاصد من خلاله؛ وذلك لأن الوحدات الإشارية تكتسب معناها من محيطها؛ ولذلك "تتطلب أكثر من غيرها معلومات عن السياق مثل الأدوات الإشارية؛ فمدلولوها يستلزم معرفة هوية المتكلم والمتلقي والإطار الزمني والمكاني والحدث اللغوي"(١)؛ فالخطاب يعتبر في النهاية عملية حركية بين المرسل والمتلقي بما يشمل الخلفية المعرفية والثقافية والاجتماعية لكل منهما، فمحلل الخطاب لا يهتم بالعلاقة القائمة بين جملة أو مضمون ما وجملة أخرى، بل يصف ما يفعله المتكلم والمتلقي حين يستعمل مصطلحات مثل الإحالة والافتراض والمعنى الضمني والاستدلال، ، فإنه في الواقع يصف ما يفعله المتكلمون والمتلقون، ولا يهتم بالعلاقة القائمة بين جملة أو مضمون ما وجملة أخرى(٢).

ولقد ذهب هاليداي (Halliday) ورقية حسن (Ruqaiya Hasan) إلى أن السياق هو النص الآخر المصاحب للنص الظاهر، وأن السياق والنص ما هما إلا وجهان لعملة واحدة(٣)، وأن النص يجب النظر إليه من زاويتين "زاوية أنه ناتج Product، وزاوية أنه عملية Process، ويعنى بكون النص ناتجًا لمكان دراسته من حيث مكوناته الظاهرة التي يمكن إبرازها كنظام لغوي علامي، ويعنى بكونه عملية أنه يخضع لعمليات اختيار مستمرة تحددها السياقات البيئية للنص"(٤)، واعتبر هاليداي أن سياق الموقف يرتكز على ثلاثة مظاهر أساسية هي:

(أ) مجال الخطاب Field of Discourse: وهو الحدث الأساسي الذي يتخاطب فيه المشاركون، كالمدح والتهنئة والغزل.. إلخ.

---

(١) نفسه، ص٣٥.

(٢) براون ويول: تحليل الخطاب، ص٣٦.

(3) Halliday, Michael and Hasan, Ruqaiya. "Language, Context and Text, aspects of language in social semiotic perspective". Oxford university press. Oxford. 1989, P. ٥.

(٤) يوسف نور عوض: علم النص ونظرية الترجمة، دار الثقة للنشر، مكة المكرمة، ١٤١٠هـ، ص٣١.

(ب) أدوار الخطاب Tenor of Discourse: ويشير إلى طبيعة العلاقة القائمة بين المشاركين في الخطاب، ونوع العلاقة بينهم الدائمة والمؤقتة، سواء أكانت رسمية (مؤسساتية) أم غير رسمية (اجتماعية)، فـ"الاختيار من بين الكلمات والتعبيرات يمكن أن يشير إلى درجة الوضع الاجتماعي الأعلى أو الأدنى من مثل الاختيار بين ضمائر الخطاب الرسمية وغير الرسمية"[١].

(ج) لغة الخطاب Mode of Discourse: وتعني طبيعة اللغة المستخدمة في النص سواء أكانت رسمية أم غير رسمية، منطوقة أم مكتوبة، والنظام الرمزي للنص ووظيفته في السياق؛ مما يشي بالدور الذي تلعبه اللغة بالنسبة للفئات المشاركة من إقناع أو تعليم أو تفسير[٢].

فالنص ما هو إلا وحدة لغوية اتصالية، وأن غرضه هو تحقيق المعنى الشامل – الذي قصده المؤلف– الذي يستوجبه السياق العام من خلال السياقات الصغرى أي مكونات النص الجزئية، وأن عملية الاتصال تتم بين مرسل ومستقبل في ضوء استراتيجيات ذهنية ولغوية وغير لغوية[٣]؛ فالنص والسياق في علاقة تفاعلية متوترة دائمًا وأبدًا؛ فمن خلال هذا التفاعل يُولد المعنى لأن "الأساليب اللغوية التي يستخدمها الفرد تتغير بتغير الموضوع من جهة والمشاركين في الحديث أو المستمعين له من جهة أخرى كما تتغير بفعل عوامل أخرى خارجة عن اللغة نفسها، معظمها اجتماعي أو نفسي أو كلاهما معًا"[٤].

أما فان دايك (van Dijk) فقد طرح فكرة النماذج السياقية ضمن إطار أوسع وأشمل أطلق عليه (أنحاء النص)، هذه النماذج تقوم بأدوار رئيسية في تحليل النصوص حيث إنها:

---

(١) عزة شبل: علم لغة النص، ص٩.

(2)Halliday, Michael and Hasan, Ruqaiya. "Language, Context and Text", P.12.

(٣) يوسف نور عوض: علم النص ونظرية الترجمة، ص٦٣.

(٤) نايف خرما: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، ص١٨٩ .

- تؤثر في إنتاج الخطاب وتلقّيه من قبل المشاركين فيه.
- تتيح للمشاركين في الخطاب تطويعه بما يناسب الموقف الاتصالي ويناسب ظروفهم أثناء التفاعل أو التواصل.
- تضع الحلقة المفقودة المهمة في النظرية المعرفية للنص، بين النماذج الذهنية للأحداث موضع الخطاب أو الإشارة وبين صورة الخطاب وطريقة صياغته في الواقع.
- تحدد ظروف الملاءمة والمناسبة ومن ثم تصبح أساسًا للنظرية التداولية عمومًا.
- تضع أساس نظرية الأسلوب والنوع الخطابي ومستوى اللغة وكل ما يقع في الخطاب من تنوع وتباين.
- تمثل الحلقة المفقودة بين الخطاب والمجتمع، بين الشخصي والاجتماعي، بين المعنى والمبنى، وهي بذلك تتيح تناول إشكالية البنى الصغرى والبنى الكبرى بما يرأب الصدع بينهما بنفس الطريقة؛ على الأقل فيما يتعلق باللغة والتواصل.
- يمكن صياغتها في اللغويات التقليدية والنحو والقواعد الشكلية المجردة بما يتجاوز الأبعاد الدلالية للتعابير الإشارية، وقد تبلورت هذه الصياغة لكن على استحياء.
- تضمن استمرار البحث اللغوي في تجاوزه دراسة الترابط بين الخطاب والمتغيرات الاجتماعية، وفي اهتمامه بأثر العوامل الاجتماعية على التراكيب والأنساق الخطابية.
- تجلي بعض أفكار ومفاهيم علم الاجتماع التقليدية التي لم تفقد أهميتها ومن ذلك تعريفه الموقف، الذي يبقى صالحًا للتطبيق في تحليل التفاعلات اللغوية والحوارات أو المحادثات.
- تبين كيف يمكن للسياق أن يتحكم في أبعاد الخطاب نصًا كان أم كلامًا، تلك

الأبعاد التي تستعصي على الملاحظة لكن تبقى فاعلة مؤثرة.

- تسهم في إعادة صياغة بعض الأطر النظرية التقليدية في الإنثروبولوجيا فيما يتصل بدارسة الوقائع التواصلية.
- يظل الوصف المنهجي للسياق أساسًا من الأسس التي تقوم عليها دراسات الخطاب النقدية[١].

ولقد قسم فان دايك السياق إلى عدة مستويات:

(أ) السياق التداولي

ترتكز الدراسات اللسانية الحديثة على فكرة أن اللغة ذات بُعد اجتماعي ولا تنعزل عن محيطها الذي نشأت فيه، والدراسة التداولية "تستند إلى تأويل للنص بوصفها فعلًا للسان أو بوصفه (سلسلة من أفعال اللسان)... فنحن ننجز فعلًا لسانيًّا إذ نعبر بجملة أو بعدد من الجمل في سياق يكون ملائمًا لها"[٢]، ويكون تأويل النصوص عن طريق تحليل هذه الأفعال الكلامية ووظائف المنطوقات اللغوية وسماتها في عمليات الاتصال بوجه عام[٣]، ويكون دور السياق من هذا المنظور التداولي الكشف عن الإشارات والعلامات المضمرة التي ساهمت في أن يدرك المتلقي الخطاب بصورة أعمق، وهو يتكون من كل العوامل النفسية والاجتماعية التي تحدد نسقيًّا لكي تلائم أفعال اللسان. وتتمثل هذه الأفعال في: المعرفة، والرغبات، أو الإرادة، والتفضيل، وحكم مستخدمي اللغة وإنجازاتهم الاجتماعية من جهة أخرى (مثل علاقة السلطة والصداقة) ويمكن أن يوجد أيضًا في بعض الحالات تضييق مؤسساتي على إنجاز أفعال اللسان (توقيف شخص، قرار بِطَيّ الملف..).

---

(١) بهاء الدين محمد مزيد: تبسيط التداولية، ص٣٠-٣١.

(٢) منذر العياشي: العلاماتية وعلم النص (نصوص مترجمة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٤م، ص١٧١.

(٣) فان دايك: علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة سعيد بحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١م، ص١١٤.

(ب) السياق الإدراكي (فهم النصوص)

يعتمد فان دايك على ضرورة أن يفهم القارئ النص بصورة واضحة حتى يستطيع أن يستعمله في وضع تواصلي، ولهذا فعلى المتلقي -في السياق الإدراكي- أن يأخذ بعين الاهتمام الوقائع والاعتبارات الآتية:

- الاستعانة بمعرفته للعالم انطلاقًا من المكتسب المعرفي المخزون في ذاكرته، وأن يربط بينه وبين النص.
- تخزين البنى الكبرى للقضايا في الذاكرة طويلة الأمد؛ وذلك حتى يستطيع المتلقي القيام بعملية استرجاع المعلومات التي تساعده على فهم النص.

(ج) السياق الاجتماعي

يعد النص فعلًا من أفعال اللسان، ولذلك كانت أهمية السياق الاجتماعي في الكشف عن العلاقات القائمة بين السياق الاجتماعي واستعمال اللغة، فالنص يتبادل التأثير والتأثر مع الوضع الاجتماعي القائم؛ لأن المرسل يلجأ إلى أفضل الاستراتيجيات -من وجهة نظره- حتى يستطيع أن يحقق الهدف المنشود من خلال تأثيره في المتلقي.

(د) السياق الثقافي

يشير فان دايك إلى أن النص ليس مكونًا ثقافيًّا متغيرًا للتفاعل فقط؛ بل هو ظاهرة ثقافية أيضًا يُمكن من خلالها أن يُستخلص بعض الاستنتاجات حول البنية الاجتماعية للجماعات الثقافية. ويمكن كذلك استخلاص دور الأعضاء الاجتماعيين، وحقوقهم، وواجباتهم، والضوابط، والمواصفات التي تهيمن على النصوص والمحادثات المستعملة في السياقات المختلفة؛ فالتحليل النصي يُعَد منهجًا ذا قدرة كبيرة في إطار تحليل عام للثقافة.

وبعد هذا العرض النظري لتطور نظرية السياق في علاقتها بالنص، كان من البدهي أن تبدأ الدراسة بالتوقف أمام السياق باعتباره المحفز الرئيس في دفع الشاعر للإبداع، لمحاولة تبين دور السياق في فهم وتشكيل شعر ابن مجبر الأندلسي، من خلال حقيقة مفادها أن النص يشكل جزءًا من واقعة اتصالية، وفي ضوء ذلك ستنطلق الدراسة معتمدة على المحاور الرئيسة للسياق عند هاليداي ورقية حسن وهي:

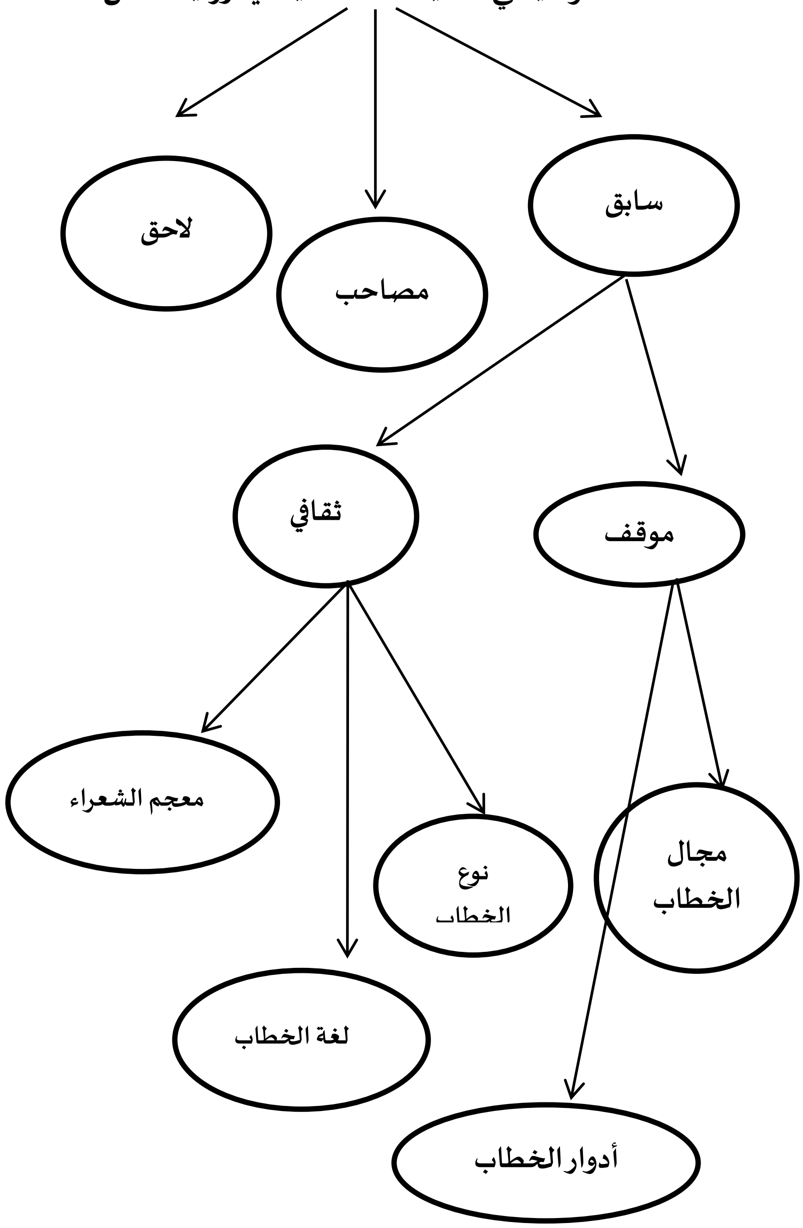
- السياق السابق
- السياق المصاحب
- السياق اللاحق

فيشير السياق السابق إلى الظروف الاجتماعية التي أحاطت بالنص، سواء على مستوى الأحداث أم الأطراف المشاركة ودورها في عملية إنتاج النص، أما السياق المصاحب فهو الذي يتوقف أمام البيئة اللفظية/ وغير اللفظية للنص، ويعبر السياق اللاحق عن ردود فعل المتلقين وما تسبب فيه النص من تغيير في النواحي الاجتماعية والأيديولوجية، وانعكاس ذلك على النصوص التي تلته(١).

---

(١) حسام أحمد فرج: نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص٤٢.

مخطط توضيحي للسياق عند هاليداي ورقية حسن



السياق في شعر ابن مجبر الأندلسي

أولًا : السياق السابق

- وينقسم إلى قسمين هما: (سياق الموقف، والسياق الثقافي)

- وينقسم سياق الموقف بدوره إلى قسمين هما: (مجال الخطاب، وأدوار الخطاب)

(١) سياق الموقف

(أ) مجال الخطاب

يشير مجال الخطاب إلى الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي أحاطت بابن مجبر(٥٣٥ – ٥٨٨هـ) وشكّلت شخصيته، وكان لها أكبر الأثر في ظهور نجمه كشاعر لدولة الموحدين، حيث لُقب ببحتري الأندلس؛ بما لذلك من دلالات تشي ببراعة ابن مجبر وشهرته، واعتبره ابن الأبار "شاعر الأندلس بل شاعر المغرب بغير مدافع ولا منازع" [١]، وقد حكمت دولة الموحدين دولةَ المغرب والأندلس (٥٤٢ – ٦٤٦ هـ) على أساس دعوة دينية –الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر– دعا إليها مُحَمَّد بن تومرت مستغلًا انتشار الفتن ومظاهر المجون في عصر المرابطين، ويشير إلى ذلك المراكشي بقوله: "واختلت حال أمير المسلمين بعد الخمسمائة اختلالًا شديدًا، فظهرت في بلاده مناكر كثيرة، وذلك لاستيلاء أكابر المرابطين على البلاد، ودعواهم الاستبداد.. واستولى النساء على الأحوال، وأسندت إليهن الأمور، وصارت كل امرأة من لمتونة ومسوفة، مشتملة على كل مفسد وشرير وقاطع سبيل، وصاحب خمر وماخور، وأمير المسلمين في ذلك كله يتزايد تغافله، ويقوي ضعفه"[٢]، فاستغل ابن تومرت(٥٢٤هـ) الجهل المطبق الذي كانت تعيش فيه قبائل المصامدة –مسقط رأسه– فبدأ في إظهار دعوته تدريجيًّا، ومبالغته في إنكار

---

(١) ابن الأبَّار: التكملة لكتاب الصلة، ١٨٣/٤.

(٢) المراكشي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تحقيق محمد سعيد العريان، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة، ص٩٩.

المنكر على الحكام الذين يمر ببلادهم؛ وذلك حتى يجذب حوله المزيد من الأتباع، وكان يتبع مبدأ التقية إن خاف على نفسه من بطش الحاكم؛ فكان يدّعي الجنون.

وبمرور الوقت بدأ يشتد ساعده حين آمن بدعوته عدد كبير من القبائل البربرية، خاصة عندما ادعى أنه المهدي المنتظر ونسب نفسه إلى آل بيت النبي صلى الله عليه وسلم، ونشر بين الناس أن المرابطين كفار، ومن يساعدهم ويوافقهم على مذهبهم كافر أيضًا، ومن هنا أحل قتالهم واستباحة دمائهم وأموالهم، وأن من يموت في المعارك من الموحدين فهو في الجنة، وقسم جيشه فرقًا، وجعل لكل عشرة منهم نقيبًا(١)، وفي الوقت ذاته لم تنتظر دولة المرابطين كثيرًا حين تيقنت من خطورة دعوته على الدولة ككل، فدخلت دولة المرابطين في معارك كثيرة ضده إلا أنه أحرز انتصارات عديدة متتالية؛ مما قوى شوكته، لأنه كان يحارب بطرق مختلفة ومبتكرة لم يعتدها جيش المرابطين.

ولكن أصيب ابن تومرت بمرض شديد ألزمه الفراش، وازداد عليه وطأة عندما بلغه هزيمة جيشه ومقتل الكثيرين من أتباعه المخلصين في موقعة البحيرة عام ٥٢٤هـ، فلم يعش ابن تومرت طويلًا بعد هذه النكبة فتوفي في العام ذاته ودُفن بتينمل، وكان قد أوصى أن يتولى عبد المؤمن الولاية من بعده(٢).

أخذ عبد المؤمن بن علي(٥٥٨هـ) تجميع أتباع ابن تومرت من جديد، وسار على نهج معلمه في القسوة البالغة مع المرابطين ومواليهم، وظل عشر سنوات يحاربهم في نطاق محدود في الدولة المرابطية ثم قرر أن ينقل الصراع إلى قلب الدولة(٣)، وكانت الحروب المتتالية التي خاضتها الدولة المرابطية قد أنكهتها بسبب اتباع عبد المؤمن

---

(١) محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس عصر المرابطين والموحدين، عصر الموحدين وانهيار الأندلس الكبرى، الخانجي، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٠م، ص١٧٧.

(٢) لسان الدين بن الخطيب: الحلل الموشية في ذكر الأخبار المراكشية، مطبعة التقدم الإسلامية، تونس، ١٣٢٩هـ، ص٨٥-٨٦.

(٣) محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس عصر المرابطين والموحدين، ص٢٣٤.

لحرب العصابات الخاطفة؛ مما تسبب في غلوّ الأسعار وتوالي الفتن، حتى سقطت مراكش في يد عبد المؤمن وقتل معظم أهلها واستباح أموالهم ودمرها، ودمر مساجدها لتشريقها عن القبلة، فهي مدينة نجسة كما أفتى بذلك المهدي[1]، ومن المثير للتساؤل ما أورده الدكتور مُحَمَّد زكريا عناني حين ذكر عن عبد المؤمن أنه كثير المحاسن متين الديانة، ثم يصفه بعد ذلك بأن فترة ملكه اتسمت بطابع دموي رهيب بسبب الفتك بالآلاف المؤلفة في سبيل تحقيقه لأهدافه السياسية[2].

وجّه عبد المؤمن نظره إلى الأندلس بعد أن استقرت الأوضاع في المغرب وسقوط مراكش عام (٥٤١هـ)، فسيطر على كثير من مدن الأندلس في وقت قصير حين أرسل عدة الجيوش لاجتثاث الدولة المرابطية من الأندلس نهائيًا، ورفض أبو عبد الله مُحَمَّد بن سعد بن مردنيش حاكم مدينة مرسية في شرق الأندلس أن يسلم المدينة إلى عبد المؤمن، لأنه كان يعتقد أن أهل الأندلس أحق بحكمها حتى لو تحالف مع الفرنج ضد المسلمين على الرغم من كونه مسلمًا، وعقد ابن مردنيش هدنة مع كثير من ملوك الفرنج وكان يرسل إليهم الجزية بصفة دورية، ولقد توسع ابن مردنيش حتى استولى أيضًا على بلنسية وغيرها من المدن حتى استطاع أن يحكم شرق الأندلس بالكامل[3]، وعلى الرغم من الهزيمة القاسية التي تعرض لها ابن مردنيش في معركة السبيكة عام ٥٥٧هـ فإن عبد المؤمن لم يستطع أن يخضعه لسيطرته.

ولقد انخرط عبد المؤمن في حروب عدة ضد الفرنج واستطاع تخليص عدة مدن من أيديهم مثل مدينة المرية التي ظلت في حوزتهم زهاء العشر سنوات، واستمرت انتصارات عبد المؤمن على النصارى حتى إذا وصلنا إلى عام ٥٥٨هـ نجده قد قسم الجيش إلى أربعة أقسام ووجهها إلى أربع جهات مختلفة، فالجيش الأول يتجه إلى قلمرية عاصمة البرتغال، والجيش الثاني يتجه إلى فرناندو دي ليون، والجيش الثالث

---

(١) نفسه، ص٢٦٦.

(٢) ابن مجبر: الديوان، جمع وتحقيق محمد زكريا عناني، دار الثقافة، بيروت، ٢٠٠٠م، ص١٢.

(٣) علي محمد الصلابي: دولة الموحدين، دار البيارق، عمان، ١٩٩٨م، ص١٤٤.

إلى ألفونسو الثامن ملك قشتالة، أما الجيش الرابع فيسير إلى برشلونة، ولكن توقفت الحملة العسكرية بسبب مداهمة المرض لعبد المؤمن حتى أسلمه إلى منيته في العاشر من جمادى الآخرة من سنة ٥٥٨هـ[١].

ثم تولى ابنه يوسف بن عبد المؤمن(٥٨٠هـ) مقاليد السلطة الذي أُخذت البيعة له بولاية العهد قبل وفاة عبد المؤمن بفترة طويلة؛ حيث بويع عام ٥٤٩هـ، وقد كان هذا الفعل مخالفًا لتعاليم ابن تومرت؛ ولكن استطاع عبد المؤمن تمريره بالترغيب تارة وبالترهيب تارة أخرى، فلما حاول أخوا ابن تومرت العصيان قبض عليهما وأعدمهما مع أتباعهما. ومع وصول يوسف للحكم اشتعلت الثورات في عدة أرجاء من الدولة الموحدية، مثل ثورة الغماري الصنهاجي في منطقة غمارة ٥٥٩هـ، وثورة سبع بن منغفاد في صنهاجة ٥٦٠هـ، إلا أنه استطاع القضاء عليها وحافظ على قوة الدولة الموحدية.

ولكن هاجم ابن مردنيش غرناطة فتوجه إليه يوسف بن عبد المؤمن عام ٥٦٠هـ وهزمه في معركة الجلاب، وسيطر على شرق الأندلس بالكامل عام ٥٦٧هـ، وعندما استتبت له الأمور بدأ جهاده ضد النصارى فدخل في حروب برية وبحرية ضدهم، وكذلك عقد الهدنة مع بعضهم، حتى وافته المنية متأثرًا بجراحه أثناء محاصرته لشنترين.

خلف يوسف في الحكم ابنه يعقوب الملقب بالمنصور (٥٩٥هـ)، وفي عصره عاشت الأندلس أزهى عصور القوة والازدهار، وكان "أصدق الناس لهجة وأحسنهم حديثًا وأكثرهم إصابة بالظن، كان لا يكاد يظن شيئًا إلا وقع كما ظن، مجربًا للأمور، عارفًا بأصول الخير والشر وفروعهما"[٢]، وكان عادلًا في حكمه جاهد النصارى كثيرًا حتى وفاته، عَمل على توطيد سلطانه، فحارب بني غانية واستولى على أسطولهم، ثم استطاع سحق ابن غانية وأتباعه عندما دخل مدينة قفصة، واسترد شلب من سانشو

(١) نفسه، ص١٣٧.

(٢) المراكشي: المعجب، ص٣٣٦.

الأول الذي هاجمها عام ٥٨٥هـ، وفتح المنصور الكثير من الحصون في أثناء هذا الاسترداد عام٥٨٧هـ، ثم خاض آخر المعارك الكبرى في القرن السادس الهجري وهي معركة الأرك التي دارت عام ٥٩١هـ، وفيها انتصر المنصور على ملك قشتاله الذي استطاع أن ينجو بحياته ومعه من تبقى من جيشه، وسقطت فيها كثير من الحصون القشتالية وقلعة رباح التي ظلت في يد النصارى زهاء نصف قرن، وتعد هذه المعركة آخر الانتصارات الكبرى التي أحرزها المسلمون حيث بدأ بعدها السقوط المتتالي لمدن الأندلس حتى استسلام غرناطة عام ٨٩٨هـ-١٤٩٢م.

ولقد كان لهذا الوضع السياسي انعكاسه على كل مظاهر الحياة فلقد نمت وازدهرت الحياة الأدبية في عصر الموحدين؛ وذلك لأن الحكام في هذا العصر آمنوا بأهمية العلم وقيمته، فكان عبد المؤمن يؤثر أهل العلم ف"يستدعيهم من البلاد إلى الجوار بحضرته، ويجري عليهم الأرزاق الواسعة، ويظهر التنويه بهم والإعظام لهم"(١)، وكان يوسف ابنه يقرب منه ابن طفيل وابن رشد، وكان الخليفة المنصور(٢) من حفَّاظ الحديث، محبًّا للعلماء والأدباء، محسنًا إليهم، مقربًا لهم، مصغيًا إلى المديح، مثيبًا عليه، وكان محبًّا للفلسفة، فبعد اضطهاده للفيلسوف ابن رشد عاد واستدعاه، واستخلصه لنفسه يطلعه على أسرار صناعة الصنائع(٣).

كان الموحدون يعقدون ندوات تدور فيها معارضات بين أدباء الأندلس وأدباء المغرب في الشعر والموشحات والأزجال وفنون النثر المختلفة، فتميز هذا العصر

---

(١) المراكشي: المعجب، ص٢٦٩.

(٢) ولقد تلقب المنصور بالخليفة وعدَّ نفسه أمير المؤمنين، وفي ذلك يقول عبد السلام الجراوي: (البسيط)

إن الخلافةَ نالَت من محاسِنِكُم	**أوفي الحُظوظِ فأبدت منظراً عَجَباً**
أعلى المراتب من بعدِ النُبوَّةِ قَد	**حَبا بِهَا الله أعلى الخلقِ و انتـــــخبا**

بل إن عدم وضع لقب (أمير المؤمنين) في الرسالة التي أرسلها صلاح الدين الأيوبي إلى المنصور كان سببًا في رفضه للتعاون معه في حروبه ضد الصليبيين. راجع ما ذكره الدكتور علي الصلابي في كتابه دولة الموحدين، من ص١٨٨ -١٩١.

(٣) المراكشي: المعجب، ص٣٨٥.

بالازدهار الثقافي؛ مما انعكس على المجتمع فأفرز خيرة الكتاب والشعراء، فاشتهر من الكتاب القاضي عياض (٥٤٤هـ)، وابن بشكوال (٥٧٨هـ)، والشقندي (٦٢٩هـ)، وابن الأَبَّار (٦٥٨هـ)، ووأبي المطرف بن عميرة (٦٥٨هـ)، وكان هناك العديد من الشعراء الذين عاشوا في ظلال الدولة الموحدية وتركوا لنا دواوين شعر تنضح بالموهبة والتمكن في الشعر مثل شاعرنا ابن مجبر، وابن عربي (٦٣٨هـ)، وابن سهل (٦٤٩هـ)، والرصافي (٥٧٢هـ)، وغيرهم الكثير.

وكان التنافس بين الشعراء قد بلغ أشده بين شعراء الأندلس وشعراء المغرب؛ حيث حاول كل فريق إثبات تفوقه على الآخر، فتنافس الشاعر المغربي الجراوي(٦٠٩هـ) مع الشاعر الأندلسي ابن مجبر عدة مرات، واحتفظت لنا كتب الأخبار بعدة وقائع يظهر فيها هذا التنافس مثل ما ذكره التلمساني أن "أنشد –ابن مجبر– يوسف بن عبد المؤمن يهنيه بفتحٍ: (الخفيف)

إِنَّ خَيْــرَ الفُتُــوحِ مَــا كَــان عَفْــوًا   مِثْلَمــا يَخْطُــبُ الخَطِيــبُ ارْتِجَــالًا

وكان أبو العباس الجراوي حاضرًا، فقطع عليه لحسادةٍ وجدها، وقال: يا سيدنا اهتدم بيت وضاح:

خَيْــرُ شَــرَابٍ مَــا كَـــان عَفــوًا   كَأَنَّـــــــه خُطبـــــــةُ ارتِجَـــــــالِ

فبدر المنصور، وهو حينئذ وزير أبيه وسنه قريب العشرين، وقال: إن كان اهتدمه فقد استحقه لنقله إياه من معنى خسيس إلى معنى شريف، فسرّ أبوه بجوابه، وعجب الحاضرون"(١).

وكان ثمة نزعة فنية عامة عند شعراء الأندلس؛ وهي جنوحهم "إلى التعبير عن مدى إقبالهم على الحياة وشغفهم بكل ما يحيط بهم من جمال وترف ونضارة"(٢)، وربما

(١) المقّري التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٨٨م، ٣/ ٢٣٧.

(٢) ابن مجبر: الديوان، مقدمة الدكتور محمد عناني، ص٢٧.

كان من المفيد التوقف لإعادة تقييم ما قاله غرسيا غومس عن العصر الموحدي الذي اعتبره البركة الركدة للإبداع الشعري حيث "ظل شعراء البلاط (الرسميون) ينظمون مدائحهم ذات الموسيقى الصاخبة والصنعة الأنيقة؛ بما فيها من مبالغات مفرطة واستعارات مستغلقة. وأما الزجالون وسائر الشعراء الوصافين لمشاهد الحياة اليومية وأدواتها البسيطة الصغيرة، فقد كانوا يعيشون على تراث الماضي ويرعون على مائدة ابن قزمان وابن خفاجة في وصف مشاهد الطبيعة وغير ذلك من الموضوعات المستهلكة في الشعر السابق الذي كان قد فقد عصبه البطولي"[١].

فلقد تعددت أغراض الشعر في هذا العصر، وأصبح هناك شبه تخصص لكل غرض "فتخصص ابن عربي والششتري في الشعر الصوفي، وبرز ابن الصباغ في المدائح النبوية، وأكثر ابن سهل من الغزل الغلماني، وبرع الرصافي في شعر الحنين، واشتهر ابن حزمون بالهجاء، وبرز الرندي في رثاء المدن، وتفرغ بعض الشعراء للمدح"[٢]، وكان من أشهرهم ابن مجبر الأندلسي "الذي اختص بمدائح الموحدين منذ عصر أبي يعقوب يوسف حتى عصر مُحَمَّد الناصر"[٣]؛ إلا أن من الثابت تاريخيًّا وفاة ابن مجبر في خلافة المنصور، وأنه لم يعش حتى خلافة مُحَمَّد الناصر.

وكان ابن مجبر علَمًا ومثالًا يحتذى في شعره، فعندما وقف المنصور على قبر ابن حزم قال: "كل العلماء عيال على ابن حزم، ثم رفع رأسه وقال: كما أن الشعراء عيال عليك يا أبا بكر؛ يخاطب ابن مجبر"[٤]، وكما حكم المنصور بعدم سرقة ابن مجبر لشعر ابن وضاح؛ أراد أن يثبت الجراوي، بل وامتدحه لنقله المعنى إلى معنى شريف كما مر بنا آنفًا، نجده مرة أخرى في موقف آخر يحكم لابن مجبر وهو مناسبة وصف المقصورة المتحركة، فلما أنشده قصيدته أعجب بها "وارتاح لاختراعها،

---

(١) إميليو غرسيه غومس وآخرون: ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي، ترجمة محمود علي مكي، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩م، ص٨٢.

(٢) فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠٧م، ص٧٧.

(٣) فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص٧٩.

(٤) المقّري التلمساني: نفح الطيب، ٣/ ٢٣٧.

والتفت إلى الجراوي، وكان يعلم قلة تسليمه لأبي بكر، وكثرة غضه منه، فقال: سلم يا أحمد! ثم أنشد: (الوافر)

إِذَا لَمْ تَسْتَطِعْ شَيْئًا فَدَعْهُ وَجَاوِزْهُ إِلى مَا تَسْتَطِيعُ[1]

وهذا يوضح قيمة ابن مجبر فهو شاعر مجيد يمدحه المنصور بنفسه، ولم تختلف آراء المؤرخين كثيرًا عما ذهب إليه الخليفة المنصور، فابن مجبر عند ابن الأبار "شاعر الأندلس بل شاعر المغرب بغير مدافع ولا منازع، وكان يمتدح الأمراء والرؤساء وربما كتب لبعضهم ولم يكن أحد يجري مجراه من فحول الشعراء في وقته، يعترف له بذلك الأكابر من أهل الأدب ويشهد له بقوة عارضته، وسلاسة طبعه، وقصائده التي سارت أمثالًا وبعدت على قربها منالًا، وشعره مدون متداول"[2]، وذكر عنه المقّري أنه "شاعر المغرب.. وشعره كثير يشتمل على أكثر من تسعة آلاف وأربعمائة بيت، واتصل بالأمير أبي عبد الله بن سعد بن مردنيش، وله فيه أمداح"[3]، ووصفه الذهبي بأنه "شاعر زمانه الأوحد، البليغ أبو بكر يحيى بن عبد الجليل بن مجبر، الفهري المرسي، ثم الإشبيلي"[4].

ولقد وُلد ابن مجبر –على سبيل الترجيح– في مرسية التي كانت خاضعة لسيطرة ابن مردنيش؛ ولذلك اتصل به ومدحه، وعندما استولى الموحدون على شرق الأندلس (٥٦٧هـ) وقضوا على ابن مردنيش؛ انتقل ليعيش في إشبيلية حاضرة الموحدين، ويمدح يوسف بن عبد المؤمن ثم الخليفة المنصور يعقوب بن يوسف، وعلى الرغم من ضخامة إنتاجه الشعري الذي بلغ أكثر من تسعة آلاف وأربعمائة بيت كما ذكر المقّري، إلا أنه لم يصلنا إلا القليل من شعره، معظمه في مدح الخليفة المنصور، وبعض

(١) الغرناطي: رفع الحجب المستورة في محاسن المقصورة، مطبعة السعادة، ١٣٤٤هـ، ص٧١-٧٢.

(٢) ابن الأَبَّار: التكملة لكتاب الصلة، ١٨٣/٤.

(٣) المقّري التلمساني: نفح الطيب، ٣/ ٢٣٧-٢٣٨ .

(٤) الذهبي: سير أعلام النبلاء، تحقيق شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، الطبعة الثانية، ١٩٨٢م، ٢١٥/٢.

الأشعار في الغزل والوصف والحكمة والرثاء، وموشحة واحدة.

(ب) أدوار الخطاب

وهو الذي يشير إلى شكل العلاقة بين المشاركين في الخطاب من حيث الوضع الاجتماعي والعواطف الإنسانية المختلفة.

١- الدور الأول هو دور الفاعل الأصلي الذي يقرر ما يقال، ويتحمل مسئولية ما قيل، ولقد كان ابن مجبر هو الذي يحدد ما يقال في معظم الأحيان، ولكن كان هناك من يدفعه لقول الشعر في بعض الأحيان؛ مثل الرجل الحسود الذي أراد أن يستثير شاعرية ابن مجبر فقال له: "إن كنت شاعرًا فقل في هذه، فقال ارتجالًا، وهو ابن مجبر: (الطويل)

سأشكو إلى الندمانِ أمرَ زجاجةٍ   تردَّتْ بثوبٍ حالكِ اللون أسْحمِ
نصبُّ بها شَمْسَ المُدامة بيننا   فتَغربُ في جنحٍ من الليلِ مظلمِ
وتَجحَدُ أنْوارَ الحُميَا بلونها   كقلبِ حسودٍ جاحدٍ يدَ منعمِ"(١)

فالرجل هو الذي دفعه إلى الشعر لأنه أنشد بناء على طلبه.

وموقف آخر لم يخطط فيه ابن مجبر أن يقول شعرًا ولكنه دُفع إليه؛ وذلك حينما استثاره فتى في حانوت وراق بتونس وكان يحمل سوسنة صفراء، وأومأ بها إلى خديه مشيرًا، وقال: أين الشعراء؟ "فقال بديهًا: (السريع)

بي رشأٌ وسنانُ مهما انثنى   حَار قضيبُ البانِ في قَدّهِ
مذْ وليَ الحُسنَ وسلطانَهُ   صَارت قُلُوبُ النَّاسِ مِنْ جُنْدهِ
أَودَع فِي وِجْنَتيهِ زَهْرة   كأنها تجزَعُ مِنْ صَدّهِ

(١) المقّري التلمساني: نفح الطيب، ٣/ ٢٠٦.

وقـــد تفاءلـــــتُ علـــى فعلـــــــه		أنّـــي أرى خَـــدي علـــى خـدّهِ"[1]

٢- الدور الثاني وهو دور مؤلف النص، أي الذي يخطط ما يقال وكيف يقال وهو هنا ابن مجبر وحده.

٣- الدور الثالث: هو دور الشخص الذي يدوّن الشعر المنطوق، ذكر الضبي في بغية الملتمس أنه رأى شعره مجموعًا في سفرين ضخمين، وفي تكملة الصلة لابن الأبار خبر يؤكد أن شخصًا يسمى أبو القاسم بن حسان حمل بعضه[2]، ويبدو أن ابن الأبار يعرف أبا القاسم جيدًا لأنه أورد خبرًا عنه يقول فيه: "سمعت أبا القاسم بن حسان الكلبي بداره بإشبيلية يحكي أن..."[3]، فهل دوّن أبو القاسم بن حسان هذا الشعر وأخذ منه المؤرخون وكتَّاب السير بعد ذلك؟ أم أن هناك آخرين هم من دوّنوه ولكننا لا نعرفهم؟على أية حال لقد فُقِد السفران وبقي من شعره شذرات متناثرة هنا وهناك في كتب عدة مثل زاد المسافر لأبي بحر صفوان بن إدريس (٥٩٨هـ)، وبغية الملتمس للضبي (٥٩٩هـ)، ورايات المبرزين لابن سعيد الأندلسي (٦٨٥هـ)، والبيان المغرب لابن عذارى المراكشي (٧٢١هـ)، وسير أعلام النبلاء للذهبي (٧٤٨هـ)، والروض المعطار للحميري (٩٠٠هـ)، ونفح الطيب للمقّري (١٠٤١هـ).

وتعد القصائد التي دونها أبو بحر بن صفوان من مصادر الدرجة الأولى نظرًا لمعاصرته ابن مجبر، ولكثرة القصائد التي أوردها في كتابه، حيث بلغت ثلاث عشرة قصيدة ومقطوعة، أما المصدر الثاني فتعتبره الدراسة كتاب نفح الطيب؛ وذلك بسبب جمعه للعديد من المقطوعات والقصائد لابن مجبر على الرغم من طول الفترة الزمنية بينهما، ثم يأتي المصدر الثالث وهو كتاب شعر ابن مجبر الأندلسي والذي جمعه

(١) المقّري التلمساني: نفح الطيب، ٨٨/٤.

(٢) ابن الأبَّار: التكملة لكتاب الصلة، ١٨٣/٤.

(٣) ابن الأبَّار: المقتضب من تحفة القادم، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٨٩م، ص٩٠.

وحققه دكتور مُحَمَّد زكريا عناني، حيث جمع شعر ابن مجبر من مختلف المصادر السابقة وقدم لها بدراسة قيمة.

ومن هذه المصادر كلها تحاول الدراسة الوصول إلى الرسالة أو المعنى الذي أراد منتج النص أن يوصلها إلى المتلقي لتحقيق قصدية معينة، فـ"المتكلم أو الكاتب يلجأ إلى بعض البنى لأسباب استراتيجية؛ أي لزيادة فرصه في أن يرى عبارته مقبولة حقًّا من قبل متلقيه، وفي أن يراها متبوعة بنتيجة عند الاقتضاء مثل المعرفة أو الفعل"(١)، وهذا يعني –بصورة غير مباشرة– أن هناك مخاطبًا حاضرًا بالفعل يسعى الشاعر لإقناعه لكسبه إلى جانب أطروحته بواسطة استراتيجية تعبيرية خاصة؛ ولذلك فالشاعر يضع نصب عينيه –حين صنع قصيدته– المتلقي، فيمحو ما يكتب أو يثبت حتى يتحقق له تكييف خطابه بقدر العقول الموجه لها، ومعنى هذا: أنه ليس سيدًا مطلق السيادة يُملي على المتلقي المغلوب على أمره ما يشاء؛ ولكنه –في الوقت نفسه– ليس منفذًا لمتطلبات الجمهور مستحسنًا لتصفيقاته فيطربه بما يشاء؛ وإنما هناك تزامن وتناغم بين عملية الخلق الشعري والهيئة المثالية المنتظرة(٢).

فهناك علاقة جدلية أزلية بين الإنتاج والتلقي، على اعتبار أن المتلقي يساهم في إنتاج المعنى بتوجيه من بنيات النص الداخلية على أساس وجودها المسبق داخل النص قبل تدخّل القارئ لإنتاج المعنى؛ ومن هنا فإن النص الأدبي لا يمتلك معانيَ أو قيمًا أو دلالات ثابتة؛ لأن "لكل قارئ –في كل فترة– معارف وآراء ومواقف واهتمامات ومهام وأهدافًا أخرى؛ فيمكن لذلك أن تختلف (التيمات)، أي ما يستشعر أنه مهم تبعًا لاختلاف القراء(٣)، ومن هنا كان التعدد في مستويات التلقي، ففي المستوى الأول يكون الخطاب الشعري موجهًا إلى شخص أو عدة أشخاص حسب الموقف الذي أنتج النص، أما المستوى الثاني هو المتلقي –الذي لم يوجه

(١) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٢٠٦.

(٢) مجد مفتاح: دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الرباط، ص٦٧.

(٣) فان دايك: علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، ص٩٤.

الخطاب له- بصفة عامة حتى وقتنا الحاضر.

وبما أن معظم الشعر الذي وصلنا هو شعر مدح دار حول شخصية محورية هي شخصية المنصور يعقوب بن يوسف، فيصبح الممدوح هو الموضوع وهو المتلقي المقصود للنص، فيقول ابن مجبر في قصيدته: (الكامل)

قلائـدُ فَـتحٍ كـان يَـدَّخَرُها الـدهرُ فلمـا أَردْتَ الغَـزوَ أَبْرزَهـا النَّصـرُ(1)

فالمنصور قد هاجم النصارى سنة ٥٨٦هـ واستطاع أن يحقق عدة انتصارات متتالية عليهم، وقتل منهم خَلْقًا كثيرًا وأسر آخرين، فامتدحه الشعراء(2).

ولقد مدح كذلك الحاجب أبا حفص عندما تولى منصب شرق الأندلس، فقال له: (البسيط)

هـل زِيـدتِ الشـمسُ للأنـوار أنْـوارا أم عـادَتِ الشُّـهبُ في الأفـلاكِ أقْمَـارا؟(3)

أما الرثاء فقد يُختلف في تحديد متلقيه المقصود، فأحيانًا يكون الشاعر هو المتلقي المقصود وذلك عندما يفقد فردًا من أفراد أسرته أو صديقًا من أصدقائه؛ فهو يشعر بالحزن الشديد على فقدِهِ إياه، أما في رثاء الملوك والقادة فيصبح المتلقي المقصود هو ابن المُتوفي أو أحدًا من أسرته، ويطمع الشاعر من خلال هذا الرثاء في أن يظل في المكانة ذاتها التي كان عليها قبل ذلك، ولقد رثى ابن مجبر ملك الموحدين يوسف بن عبد المؤمن، فيصبح المتلقي -على الأرجح- هو المنصور يعقوب بن يوسف، فيقول ابن مجبر: (الكامل)

---

(1) ابن مجبر: الديوان، ص١٠٦.

(2) ابن عذارى: البيان المغرب في اختصار ملوك الأندلس والمغرب، تحقيق بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، تونس، ٢٠١٣م، ٣٠٧/٣.

(3) صفوان بن إدريس: زاد المسافر وغرة محيا الأدب السافر، علق عليه عبد القادر محداء، بيروت، ١٩٣٩م، ص٩.

جَــلَّ الأســىَ فَأسِــلْ دَمَ الأَجْفــانِ   مـاذا الشـؤونُ لغـيرِ هـذا الشـانِ [1]

ومن الوارد في قصيدة الغزل أن نجد الشاعر يخاطب محبوبته عندما يكون في خضم تجربة عاطفية، أو أن تكون القصيدة مؤلفة لغرض الغناء أو غيره؛ فهنا يَختلف المتلقي باختلاف الغرض الذي أُبدِعَتْ مِنْ أَجْله القصيدة. ولقد أَلَّف ابن مجبر العديد من القصائد الغزلية الصريحة فهل كان يخاطب محبوبته –التي لم يَذكر اسمها– فتكون هي المتلقي المقصود لقصيدته، أم يخاطب بها الراقصين في ذلك الوقت فيحلون محل المحبوبة في التلقي؟! ولا يمكن التحقق من هوية المتلقي نظرًا لقلة المعلومات المتاحة عن قصائده المفقود معظمها، وإن كانت الدراسة تميل إلى أن قصائده كانت تؤلف للراقصين وذلك لإبداعه أيضًا في فن الموشحة التي يقصد بها الغناء، فيقول ابن مجبر: (الطويل)

دَع العين تَجْني الحبَّ مِنْ موقعِ النَّظرْ   وَتغْرسُ وَردَ الحسنِ في رَوْضةِ الخَفَرْ [2]

ولقد كان لابن مجبر سهم في التغزل بالمذكر في عصر الموحدين، وكان هذا الغزل الشاذ مألوفًا بين الأندلسيين منذ وقت طويل "حتى لنرى في فترة الخلافة أن الغزل بالمذكر لا يقتصر على مجالات اللهو والمجون فحسب؛ بل تعدى ذلك إلى أكثر المجالات وقارًا، واصطناعًا للجد وهو مجال مدح الخليفة"[3]، فلقد تغزل ابن مجبر في عدة أشخاص، وفي هذه القصيدة يتغزل في طالب من مالقة يُسمى عبد المحسن بن علي بن عبد الله الأنصاري، ويكون هو متلقيه المقصود فيقول فيه: (الكامل)

أشـكو لِـذِي الإحسـانِ عَبْـد المحسِـنِ   فَلَعلَّــهُ يَرْثــى لِمــا قَــدْ مسَّــني [4]

ولقد جعل ابن مجبر حاسده هو متلقيه عندما استفزه لقول الشعر في زجاجة خمر

(١) ابن مجبر: الديوان، ص١٢٣.
(٢) ابن مجبر: الديوان، ص٩٧.
(٣) فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص١١٨.
(٤) ابن مجبر: الديوان، ص١٢٤.

–كما أشارت الدراسة لهذا الموقف من قبل– فقال فيه: (الطويل)

وتَجحَدُ أنْوارَ الحُميَا بلونها كقلبِ حسودٍ جاحدٍ يدَ منعمِ[1]

ويصبح ابن مجبر نفسه هو المتلقي المقصود لشعره عندما يتذكر فترة شبابه ويرثي لحاله في الكبر، فيقول: (الكامل)

رَحَل الشَّبابُ وما سَمِعتُ بَعبرةٍ تَجْري لِمثل فِرَاقِ ذاك الرَّاحلِ[2]

أما في شعر الحكمة ففيه يخاطب ابن مجبر المجتمع ككل؛ فيصبح المخاطب هو المستمع أو القارئ لهذه الأبيات بصفة عامة دون تحديد، وفي هذا الغرض يقول ابن مجبر: (البسيط)

إن الشدائد قد تغشى الكريم لأن تبين فضل سجاياه وتوضحه[3]

فكان تعدد الأغراض الشعرية يعكس جانبًا مهمًا من تعدد مستويات المتلقين سواء على مستوى العلاقات الاجتماعية أم على مستوى السلطة في آن؛ مما يدفعنا إلى فضاء السياق الثقافي.

(٢) السياق الثقافي

وهو مُختلف السمات الثقافية المتصلة بوقت كتابته والمسيطرة على كاتبي النصوص من أعراف أدبية ولغوية.. ويؤدي تحديد السياق الثقافي إلى معالجة مجموعة من المفاهيم التي تشكل مفهوم الثقافة لدى المشاركين في الخطاب، وتنحصر هذه المفاهيم في:

أ– نوع الخطاب ب– لغة الخطاب ج– معجم الشاعر

---

(١) المقّري التلمساني: نفح الطيب، ٣/ ٢٠٦.

(٢) ابن مجبر: الديوان، ص١١٥.

(٣) نفسه، ص٨٨.

(أ) نوع الخطاب

يُعد شعر ابن مجبر امتدادًا طبيعيًّا للشعر العربي المشرقي والأندلسي على السواء، فهذا التراث الضخم كان له دور كبير في تشكيل الخطاب عند ابن مجبر، فسار –في معظم الأحيان– على التقاليد الفنية المتوارثة، فكان يضع مقدمة غزلية في قصيدته المدحية، فيقول: (المديد)

أَتـــــراهُ يتـــــــــركُ الغَـــــزَلا وعليـــه شَــــــــبَّ واكْـــتَهَلا[(١)]

والمثير للدهشة أن هذه المقدمة قد استغرقت من الشاعر ثمانية وعشرين بيتًا؛ في حين أن القصيدة يبلغ عدد أبياتها مائة وسبعة أبيات؛ أي تقريبًا ربع القصيدة.

وبدأ قصيدة أخرى بوصف للرحلة الشاقة التي تَكَبّدها حتى يصل إلى الممدوح، وفيها يقول: (الوافر)

سَأسْـــتجدِي صـــغيرًا مِـــنْ كبـــير وَأرْغَـــبُ في حصـــاةٍ مِـــنْ ثَبِـــيرِ[(٢)]

ولكن لم ينزع ابن مجبر إلى التمسك بالمقدمة دائمًا كعادة القدماء، فلقد استهل بعض قصائده بالمدح مباشرة دون تقيد بوجود مقدمات، فبدأ قصيدته التي مدح بها المنصور لانتصاره في معركة الحمة بــقولـه: (البسيط)

عَــدُوكُمْ بخطــوبِ الــدهرِ مقصــودُ وأَمــرُكُمْ باتّصــال النصــرِ موعــودُ[(٣)]

ففيها يبدأ مباشرة بمهاجمة الأعداء، فهم دائمًا لديهم المصائب والكوارث بسبب عداوتهم لك، بينما الانتصارات تتوالى عليك أيها الخليفة فتنتشر الفرحة والسعادة بين الناس، ويقول في مطلع قصيدة أخرى: (الوافر)

أُسَــائِلُكُمْ لِمَــــنْ جَــيْشٌ لَهَــــامُ طلائِعُــــه الملائِكَـــةُ الكِــــرَامُ[(٤)]

(١) ابن مجبر: الديوان، ص١١٢.

(٢) نفسه، ص٩٨.

(٣) نفسه، ص٩٢.

(٤) ابن مجبر: الديوان، ص١٢١.

ويبدو الجيش هنا على أهبة الاستعداد للقتال، ويضفي على مهمة الجيش صبغة دينية حيث إن الملائكة تتقدمه وتحرسه، فالجيش في مهمة مقدسة وقائده هو خليفة الله.

ولكنه لم يلجأ إلى التخلي عن نهج الالتزام بالأوزان الشعرية المعروفة وكذلك الالتزام بالقافية الموحدة للأبيات كما فعل الشعراء المحدثون في المشرق العربي، وعلى الرغم من تمسك الشعراء الأندلسيين بالموروث الشرقي في الأوزان والقوافي فإن هذا لم يمنع وجود تنافس فكري وثقافي بل وسياسي بين الأندلسيين والمشارقة، فكان التنافس في هذا العصر ما هو إلا امتداد للعصور السابقة عليه والتي نحتْ تجاه إبراز فضل الأندلس على المشرق في محاولة لإثبات الذات في شتى العلوم والمعارف.

فألف —على سبيل المثال— أبو مُحَمَّد علي بن حزم (٤٥٦هـ) رسالة طويلة في فضل الأندلس وذكر رجالها، ووضع فيها شعراء الأندلس على الدرجة ذاتها من شعراء المشرق[(١)]، أما ابن بسام (٥٤٢هـ) فيسعى سعيًا حثيثًا لإثبات تفوق الأندلسين، ويدعو أهله إلى النظر فيه بعين العدل والإنصاف، فيقول: "ضمّنت كتابي هذا من أخبار هذا الأفق، ما لعلي سأربي به على أهل المشرق"[(٢)]، ولقد كان بجانب هذا التنافس الأدبي تنافس سياسي في بعض الأحيان، فلقد حدث خلاف سياسي بين المنصور وصلاح الدين الأيوبي، وازداد هذا الخلاف لدرجة أن المنصور قد فكّر جديًّا في مهاجمة مصر وانتزاعها من يد صلاح الدين، ولقد أشار ابن مجبر إلى هذا الخلاف بطريقة ضمنية، وذلك حين قال: (الرمل)

عَرفَ المَشرِقُ فَضْلَ المغربِ   بعلاكُمْ وهو حَسْبُ المطنبِ

سَيْرَ ابنٍ وأبٍ بعد أبِ[(٣)]   فسَّح الدهرُ له حتى رأى

فالمشرق أدرك فضل المغرب عندما تولى المنصور ووالده من قبله مقاليد الحكم،

---

(١) المقّري: نفح الطيب، ١٥٨/٣ – ١٧٩.

(٢) ابن بسام الشنتريني: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٩٧م، ١٦/١.

(٣) ابن مجبر: الديوان، ص٨٢.

فهو يباهي بهما المشرق ويثبت فضل حكام الأندلس.

(ب) لغة الخطاب

يُقصد بلغة الخطاب طبيعة اللغة التي استخدمها المبدع ليعبر عما يريده، ومن البدهي أن تختلف لغة الخطاب باختلاف المتلقين وتعدد الأغراض الشعرية، فتظهر الثنائيات مثل (رسمية/ غير رسمية) (منولوج/ ديالوج) (منطوقة/ مكتوبة).

ففي قصائد المدح يستخدم الشاعر اللغة الرسمية والألفاظ الدالة على البُعد الاجتماعي للممدوح، فيقول: (الرمل)

أيهـــا المنصـــورُ إن الـــدينَ قـــد حـــلَّ مـــن عـــزكَ أعلـــى الرُّتـــبِ(١)

فهو ناصرٌ للدين وماحق للنصارى، ويصبح الضمير (أنتم) هو المسيطر على الشاعر في قوله: (الرمل)

أَنْـــتمُ أحييـــتُم الـــدينَ وقـــدْ مـــات فيهـــا مَـــوتَ مَـــنْ لم يُعْقِـــبِ(٢)

فالممدوح هو المنقذ للمسلمين من بطش النصارى الظالمين، فهو مُحيٍ للدين، ويقول أيضًا: (الوافر)

أمـــيرٌ قـــد محـــا ظُلَـــم اللَّيَـــالي وأَغـــرقَ جـــودُه نُـــوَبَ الـــدُّهُورِ(٣)

فيصبح الأمير -في نظر ابن مجبر- هو النور المطلق الذي نشر العدل بين الناس، ومن شدة كرمه لم يعد هناك أي مصائب للدهر يمكن أن تصيب الإنسان لأنه يتدخل ويزيلها.

وتختلف تمامًا لغة الخطاب حينما يتغزل في محبوبته ويُطالبها بقبلةٍ ولكنها تتمنع عليه، وفي ذلك يقول ابن مجبر: (الطويل)

---

(١) نفسه، ص٨٢.

(٢) نفسه، ص٩٩.

(٣) نفسه، ص٨٢.

وراودْتُهـــا عـــن لَثْمِـــهِ فتمنعـــتْ   وما عـادةُ الأَغصانِ أَن تَمنعَ الَّثمَـرْ[١]

ففي هذا البيت اتحدت محبوبته مع الشجر فأصبحا في نظره رمزًا للجمال والنقاء، ويتعجب من تمنعها عليها لأنه لم ير قبل ذلك أشجارًا تمنع ثمارها.

وتصبح اللغة سهلة التناول عندما يبدع في غرض الحكمة، وذلك حتى يدركها كل من يسمعها، فيقول: (المتقارب)

ألا مقَـــت الله ســـعي الحـــريص   فمـــا جـــازه الـــذم إلا إليـــه

يُسَـــر بمـــا فـــي يـــدي غيـــره   وينســـى الســـرور بمـــا في يديـــه[٢]

ولقد لجأ الشاعر إلى محاورة ذاته (المنولوج) ليحاول التخفيف من وطأة الزمان عليه بعد مرور فترة شبابه التي مرت بسرعة مثل الظل الذي يظهر ثم يختفي دون أن يلحظه، فيقول: (الكامل)

قـد كنـتُ أُزْهَـى بالشـبابِ ولم أَخَـل   أن الشـــبيةَ كالخِضَـــابِ الناصِـــلِ

ظِـــلٌّ ضـــفا لـــي ثم زال بســـرعة   يا ويـــــح مُغْـــترّ بظـــلّ زائـــلِ[٣]

ويمارس الحوار الذاتي مرة أخرى حين يتعجب من فترة شبابه لأنها لم تعطه الحلم على الرغم من أنها أمدته بكل متع الدنيا فلا يكون للشيب أي فضل عليه، وهو في ذلك يقول: (البسيط)

ليـت الشـبابَ الـذي ولّـت نضـارَتُهُ   أَعطـانِيَ الحِلْـم فيمـا كـان أَعْطَـانِي

فلـم تَكُـــنْ مِنَّـة للشـيبِ أَحْمِلُهـا   ولم يكُـنْ مِـنْ سُـروري بعـضُ أَحْـزَانِي[٤]

---

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٩٧.

(٢) نفسه، ص١٢٩.

(٣) نفسه، ص١١٥.

(٤) ابن مجبر: الديوان، ص١٢٥.

وكان للديالوج الساخر حضوره في شعر ابن مجبر في قصيدته التي يقول فيها: (الوافر)

ورُمــــتُ أُخَــادِعُ الكَّيــالَ فيمــا لديـــه فقــــــال لي نَـــزْرًا بـــزُورِ

وأُنشِـــــدهُ مـــن المــرْوِي طَـــوْرا وطـــورا مـــن بُنَّيـــات الضَّميـــــرِ

وَأَذْكُـــرُ للفـــرزدقِ أَلـــــفَ بيـــتٍ وأُكــــثِرُ في الروايـــةِ عـــن جَرِيــــرِ

فقــالَ لـــي الـــذميمُ إليـــكَ عـــني فلـــيس الشـــعرُ يُقْبَـــلُ في الشعيـــرِ

أَإِحْسَـــانَ الرَّشـــيد ظننـــتَ عِنـــدِي فَأَنْــــتَ تَـــرُومُ تَيْســـيرَ العَسِيـــــرِ[1]

حيث يحاول الشاعر استجداء الكيال بشعره حتى يحصل منه على شعير يسد به جوعه ولكن الكيال يرفض في نهاية الأمر بل ويوبخه على ذلك الظن، ولقد اعتمد ابن مجبر على هذا الحوار لكي يَخْلُصَ مِنْهُ إلى مدح الأمير الرشيد أبو حفص عمر بن يوسف بن عبد المؤمن.

ولقد كان ابن مجبر يُلقي شعره شفاهة أمام المتلقين، إلا أن هناك خبرًا أورده المقّري فيه أن "من نظم ابن مجبر أيضًا ما كتب به إلى سلطان ملك المغرب –رحمه الله تعالى– وقد ولد له ابن، أعني لابن مجبر:

وُلِـــدَ العبــــدُ الــــذي إنْعــــامُكُم طِينَــــةٌ أُنشــــيء منهـــا جَسَـــــدُه

وهــــو دون اســــمٍ لِعِلمــــي أَنَّـــهُ لا يُسَـــــمي العَبْـــد إلا سَـــــيدُهْ"[2]

فهنا يُمكن ملاحظة دخول ثنائية جديدة بين (المنطوق والمكتوب) في شعر ابن مجبر، وربما حمل لنا شعره المفقود الكثير من الشعر المكتوب.

---

(١) نفسه، ص٩٨- ٩٩.

(٢) ابن مجبر: الديوان، ص٩٤.

(جـ) معجم الشاعر

تُعد العلاقة بين المبدع والمتلقي محصورة دائمًا في الكلمة التي يستطيع أن ينسج بها المبدع ما يريد، وتصبح قيمة الكاتب مرهونة بقدرة كلمته على التأثير في الآخر بما تحمل في طياتها من طاقات إيحائية ودلالية متجددة دائمًا ولا نهائية، هذه الكلمة تدخل في علاقات وشائجية تركيبية معقدة مكونة للنص.

ومن هنا كان الشاعر يتأنى في اختيار ألفاظه الملائمة التي تقترب بدرجة أو بأخرى من المتلقي وتعبر عن حاجاته المتعددة، فحسن الاختيار هو الذي يجعل له السبق على غيره من الشعراء، ويكون المحدد للشاعر في هذا الاختيار الغرض الذي قيلت القصيدة من أجله من جهة، والمتلقي بعلاقته الرسمية/ غير الرسمية مع المبدع من جهة أخرى.

ويأتي المدح كأكثر الأغراض التي أبدع فيها الشعراء على مر تاريخ الأدب العربي، وفيه يتجسد "التجادل الفريد بين المبدع ورغبته في الإبداع المتفرد والكسب الوفير، والممدوح ورغبته في تدعيم المُلك وخلود الذكر من ناحية، وقدرة النص على تحقيق هذه الأهداف من ناحية أخرى"(١)، وابن مجبر جزء من هذه المنظومة التراثية الحاكمة؛ ولذلك من البدهي أن يساير الثقافة السائدة ويضفي صفات مثالية على الممدوح الذي (بأسه رحمة) و(يحيي الدين) و(محا ظلم الليالي)، وتصبح صفة (التقوى) صفة أساسية لديه، وخيوله (ستنسف أرض المشركين نسفًا)، فالمنصور هو (إمام جيشٍ) يرسل له (الملأ الأعلى له مددًا)؛ بل يبالغ ابن مجبر في وصف المنصور بـ(أمر الله) وبأنه مثل (سيدنا سليمان وسيدنا داود) عليهما السلام.

أما في الغزل فيتغنى الشعراء دائمًا بجمال المحبوبة ودلالها، وتكون صفاتها الجسدية والروحية محفزًا له ليُخرج طاقته الإبداعية فيها، وحينما يتحدث ابن مجبر عن

---

(١) محمد عبد الباسط: بلاغة الخطاب قراءة في شعرية المديح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠١٥م، ص٩.

محبوبته نجده قد وصفها بأن لها (عيونٌ نُجل) أي واسعة وجميلة ومن فرط جمالها تصبح مثل (السيف) تقتل من تنظر إليه، وأما جمال خدها فيشبه في حمرته (الزهر)، أما خصره فيصبح مثل (خوط البان) أي غصن ناعم طري، فهي مثل (القمر) الذي ينير ظلمات الليل، أما حين يتغزل ابن مجبر في المذكر فإنه يصفه بـ(الشمس التي حوّلها قوس قزح) وأن له وجنتين (أودع فيهما زهرة) حينًا ومطرز (بالجلّنار) حينًا آخر، ويتمتع (خصره برقة) لا مثيل لها.

وتحمل الألفاظ المعبرة عن الرثاء الشجن والحزن الشديد على المفقود، فيستخدم ألفاظًا مثل (الأسى) فسالت (الدماء من الأجفان) من كثرة البكاء، ويدعو الله أن (يرحمه)، أما كلمات الحزن والشكوى من الزمن فلها موقعها في شعر ابن مجبر، فلقد (رحل الشباب) بسرعة مثل (الظل الزائل) وأضحت الشيبة (كالخضاب الناصل) في رأسه.

ثانيًا: السياق المصاحب

ويقصد به التفاعل المصاحب للإبداع سواء أكان تعبيرات لفظية أم غير لفظية، ولعله يُمكن التوصل إلى الأداء الصوتي مثل النبر أو التنغيم أو الأداء الحركي مثل إيماءات وحركات الجسد المصاحبة، من خلال خبر أورده المقّري فيه أن ابن مجبر استثاره فتى في حانوت وراق بتونس، وكان يحمل سوسنة صفراء، وأومأ بها إلى خديه مشيرًا، وقال: أين الشعراء؟ فقال ابن مجبر بداهة: (السريع)

بي رشـــأٌ وســـنانُ مهمـــا انثـــنى حَـار قضـيبُ البـــانِ فـــي قَـدّهِ[(١)]

فحركة الشاب والسوسنة التي يحملها، والإيماءات التي قام بها تُعَد من قبيل شحذ الموهبة وإثارة ابن مجبر ليقول شعرًا فيه.

---

(١) المقّري التلمساني: نفح الطيب، ٤/٨٨.

وكذلك في قوله: (البسيط)

وهبهُ عاشَ أليسَ الموتُ أهوَنَ من عيشٍ يُخالِطُهُ همٌّ وتنكيدُ[(١)]

فيتبدى التنغيم في هذا البيت محددًا حالة التعجب والاستنكار التي انتابت الشاعر من موقف ابن غانية لهروبه من وجه المنصور في معركة الحمة؛ مما يعد سياقًا مصاحبًا للحظة الإنشاد.

وفي قوله: (الطويل)

أَلا اصْفَحْ عن الطّرفِ الذي زلَّ إذ جَرَى أَيَثْبُتُ طِرْفٌ فوقه النَّاسُ والدهرُ[(٢)]

وعبر التنغيم في الشطر الثاني عن غرض الشاعر وهو تعظيم الممدوح، فهو يلتمس العذر للجواد لأن من يركبه له من المجد والرفعة ما يتجاوز به كل الناس وتقلبات الزمن، فكيف لا يعثر به الجواد، فكان للتنغيم "دلالة وظيفية على معاني الجمل تتضح في صلاحية الجمل التأثرية Exclamatory المختصرة نحو: لا، نعم، يا سلام، الله.. إلخ. لأن تقال بنغمات متعددة ويتغير معناها النحوي والدلالي مع كل نغمة بين الاستفهام والتوكيد والإثبات لمعان مثل الحزن والفرح والشك والتأنيب والاعتراض والتحقير وهلم جرا؛ حيث تكون النغمة هي العنصر الوحيد الذي نتج عنه تباين هذه المعاني لأن هذه الجملة لم تتعرض لتغير في بنيتها ولم يضف إليها أو يستخرج منها شيء ولم يتغير فيها إلا التنغيم وما قد يصاحبه من تعبيرات الملامح وأعضاء الجسم؛ مما يعتبر من القرائن الحالية"[(٣)].

---

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٩٣.

(٢) نفسه، ص١٠٢.

(٣) تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، المغرب، ١٩٩٤م، ص٢٢٨.

ثالثًا: السياق اللاحق

يُعنى السياق اللاحق بأثر القصيدة في المتلقي وما أدت إليه من ردوود أفعال سواء أكانت تحمل طابعًا إيجابيًّا أو سلبيًّا تجاه الشاعر أو عمله الفني، وقد وردت عدة أخبار عن الأثر الذي تركه شعر ابن مجبر فيمن حوله، ومن ذلك أن ابن مجبر كانت له وفادة على المنصور كل عام بمراكش، وتصادف في أثناء الزيارة "فراغ المنصور من أحداث المقصورة التي كان أحدثها بجامعه المتصلة بقصره في حضرة مراكش، وكانت قد وضعت على حركات هندسية تُرفع بها لخروجه وتُخفض لدخوله، وكان جميع من بباب المنصور يومئذ من الشعراء والأدباء قد نظموا أشعارًا أنشدوها إياه في ذلك فلم يزيدوا على شكره وتجزيته الخير على جدد من معالم الدين وآثاره، ولم يكن فيهم من تصدى إلى وصف الحال حتى قام ابن مجبر فأنشد قصيدته التي أولها: (الكامل)

أَعَلِمْتَنِي أُلقِي عَصَا التّسْيارِ ... في بلدةٍ ليست بدارِ قَراري

واستمر فيها حتى ألمَّ بذكر المقصورة يصفها:

طَوْرًا تكونُ بما حَوَتْه مُحيطةً ... فكأنَّها سُورٌ من الأَسْوارِ

يَبْدُو فتبدُو ثم تَخْفي بعدَهُ ... كَتَكَوُّنِ الهالاتِ للأَقْمارِ

فطرب المنصور لسماعها وارتاح لاختراعها والتفت إلى الجراوي وكان يعلم قلة تسليمه لأبي بكر وكثرة غضه منه، فقال: سلم له يا أحمد ثم أنشده: (الوافر)

إذا لم تستطع شيئًا فدعه ... وجاوزه إلى ما تستطيع

قال أبو عبد الله: فخرج أبو بكر بن مجبر والشعراء يومئذ يلومونه أنه لم يكن أول منشد حتى يخفوا أشعارهم بعده ويستروا عوارهم"(١)، ففي هذا الموقف يتعدد

---

(١) أبو القاسم بن أحمد الغرناطي: رفع الحجب، ص٧١-٧٢.

السياق اللاحق للمتلقين، أولًا هناك سياق لاحق في رد فعل المنصور بعد سماع القصيدة فهو قد (طرب لسماعها وارتاح لاختراعها) هذا من جهة، وسياق لاحق أيضًا بين المنصور والجراوي، عندما ألمح المنصور للجراوي بتفوق ابن مجبر عليه بعد إنشاده للقصيدة من جهة ثانية، وسياق لاحق بين الشعراء وابن مجبر حينما عاتبوه على أنه لم يكن أول منشد حتى يستطيعوا أن يسيروا خلفه ويخفوا عجزهم أمام المنصور من جهة ثالثة، فكل هذه التعبيرات اللفظية/ غير لفظية بمثابة رد فعل على ما أبدعه.

وموقف آخر تم ذكره آنفًا في سياق التنافس بين ابن مجبر والجراوي عندما اتهمه الأخير بسرقة بيت ابن وضاح "فبدر المنصور، وهو حينئذ وزير أبيه وسنه قريب العشرين، وقال: إن كان اهتدمه فقد استحقه لنقله إياه من معنى خسيس إلى معنى شريف، فسرّ أبوه بجوابه، وعجب الحاضرون"(١)، فهنا يوجد سياق لاحق مارسه الجراوي على بيت ابن مجبر واتهمه بسرقة المعنى من ابن وضاح محاولًا في ذلك التقليل من شأنه، وأدى هذا إلى ظهور سياق لاحق على ما قاله الجراوي وهو حديث المنصور الذي دافع عن شاعرية ابن مجبر لأنه وإن أخذ المعنى من ابن وضاح فإنه استطاع أن يضعه في سياق أفضل؛ لأن ابن وضاح شبه شرب الخمر في غير الوقت المعتاد مثل الخطبة المرتجلة التي تدل على فصاحة قائلها، أما ابن مجبر فلقد وسم انتصار يعقوب بن يوسف على أعدائه بالتلقائية نظرًا لقوة جيشه وشجاعته في الحروب، وهذا يشبه التحدي السهل لخطيب مُفوّه خطب ارتجالًا دون استعداد؛ فتسبب هذا الرد المُفْحِم من المنصور في ظهور سياق لاحق من الحضور وهو سرور والده وتعجب الحضور من سرعة بداهته.

---

(١) المقّري التلمساني: نفح الطيب، ٣/ ٢٣٧.

الفصل الثاني

السبك والحبك

تمهيد

ينطلق علم النص من النص ذاته، ويُنظر إليه باعتباره وحدة كبرى يندرج تحتها وحدات أصغر تُشكلها، ومن هنا كان من ضمن معايير علم النص: المعياران (Cohesion) و(Coherence)، ولقد مثلت ترجمة هذين المصطلحين إلى اللغة العربية إشكالية واضحة حيث تعددت الترجمات، واتخذ كل ناقد ترجمة معينة لا يحيد عنها، فمنهم من اختار مصطلح (السبك) و(الحبك) على الترتيب مثل دراسة سعد مصلوح "نحو أجرومية للنص الشعري دراسة في القصيدة الجاهلية"، وكذلك دراسة مُحَمَّد العبد "اللغة والإبداع الأدبي"، أما مُحَمَّد خطابي فقد استعمل مصطلحي (الاتساق) و(الانسجام) في دراسته "لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب"، واختارت الدكتورة عزة شبل في دراستها "علم لغة النص النظرية والتطبيق" مصطلحي (الربط اللفظي) و(التماسك المعنوي)، وكذلك فعل الدكتور حسام أحمد فرج –رحمه الله– في دراسته "نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري"، وتم اختيار المصطلحين (التضام) و(التقارن) في ترجمة إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد لكتاب "مدخل إلى علم لغة النص" لروبرت دي بوجراند وولفجانج دريسلر، واستخدم تمام حسان في ترجمته لكتاب "النص والخطاب والإجراء" مصطلح (السبك والتضام) ومصطلح (الالتحام).

ولقد مالت الدراسة لاختيار مصطلحي (السبك) و(الحبك) لدقتهما –من وجهة نظر الدراسة– في التعبير عن المصطلح في علم النص فهما "مقابلان عربيان

يتسمان بالإفصاح والإبانة"[١]، بجانب أنهما مصطلحان وردا في التراث العربي بمعنى يقترب كثيرًا من معناه النقدي، ومن ذلك مقولة الجاحظ (٢٥٥هـ) "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أُخرج إخراجًا واحدًا، وسبك سبكًا واحدًا"[٢]، وأيضًا مقولة أسامة بن منقذ (ت٥٣٠هـ) "خير الكلام المحبوك المسبوك الذي يأخذ بعضه برقاب بعض"[٣]، وذكره كذلك ابن الأثير حين تطرّق لعلة تفضيل لفظ على آخر، فقال: "ومن عجيب ذلك أنك ترى لفظتين تدلان على معنى واحد، وكلاهما حسن الاستعمال، وهما على وزن واحد وعدة واحدة، إلا أنه لا يحسن استعمال هذه في كل موضع تستعمل فيه هذه، بل يفرق بينهما في مواضع السبك، وهذا لا يدركه إلا من دق فهمه، وجل نظره"[٤].

فالسبك معيار يبحث في كيفية تماسك النص من خلال وسائل الربط اللفظي الظاهرة في النص، أما الحبك فهو معيار يبحث في كيفية ترابط هذه الوحدات ووسائل تماسكها دلاليًّا، وستتناول الدراسة معيار السبك أولًا، ثم معيار الحبك.

السبك في اللغة

السبك في اللغة يرتبط بعملية إذابة الذهب أو الفضة ووضعهما في قالب لكي تخرج كتلة واحدة متماسكة، ويمكن تبيّن ذلك في قول ابن منظور: "سَبَكَ الذهبَ والفضة ونحوه من الذائب يسبُكهُ ويسبِكُه سَبْكًا وسَبَّكه: ذَوَّبه وأفرغه في قالب. والسَّبِيكَةُ: القِطْعة المُذَوَّبة منه، وقد انسبَكَ. الليث: السَّبْكُ تَسْبِيكُ السَّبيكَةِ من الذهب والفضة يُذابُ ويُفْرَغُ في مَسْبَكة من حديد كأَنها شِقُّ قَصَبَة، والجمع السَّبائِكُ"[٥]، أما معجم اللغة العربية المعاصرة

---

(١) سعد مصلوح: نحو أجرومية للنص الشعري دراسة في القصيدة الجاهلية، مجلة فصول، المجلد العاشر، العدد الأول والثاني، أغسطس ١٩٩١م، ص١١٦.

(٢) الجاحظ: البيان والتبيين، ١/٦٧.

(٣) أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مطبعة الحلبي، القاهرة، ١٩٦٠، ص١٦٣.

(٤) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ١/ ١٦٤.

(٥) ابن منظور: لسان العرب، مادة (سبك).

فيعرّفه بـ"سبَّكَ يُسبِّك، تسبيكًا، فهو مُسبِّك، والمفعول مُسَبَّك، سبَّكَ المعدنَ سبَكه، أذابَه وخلَّصه من الشَّوائب وأفرغه في قالب. سبَّك الطَّاهي الطَّعامَ: طهاه في إناء محكم، مع إضافة الدّهن والتوابل فوق نار هادئة"(١)، فالتعريفات السابقة تدل على تداخل للوحدات الصغرى لتصنع وحدة واحدة كبرى، وهذا يقترب كثيرًا من المفهوم النصي للسبك كما ستعرض الدراسة بعد ذلك.

نظرة النقاد القدماء للسبك

لعل أول من ذكر كلمة (السبك) بمعناها المراد في الدراسات النقدية الحديثة، هو الجاحظ في مقولته السابق ذكرها، وذكرها كذلك أبو هلال العسكري حين عقب على أبيات لشاعر مخضرم هو النمر بن تولب (١٤هـ) فقال: "هذه أبيات جيدة السبك حسنة الرصف"(٢)، وكان السبك في تعريف أسامة بن منقذ هو "أن يتعلق كلمات البيت بعضها ببعض من أوله إلى آخره"(٣).

ويمكن القول إن فكرة السبك قد تبدت بطريقة أكثر وضوحًا عند عبد القاهر الجرجاني؛ حيث ربط بين المعنى اللغوي والاصطلاحي للسبك في قوله: "واعلم أن مثل واضع الكلام مثل من يأخذ قطعًا من الذهب أو الفضة فيذيب بعضها في بعض، حتى تصير قطعة واحدة. وذلك أنك إذا قلت: (ضرب زيدٌ عمرًا يوم الجمعةِ ضربًا شديدًا تأديبًا له)؛ فإنك تحصل من مجموع هذه الكلم كلها على مفهوم، هو معنى واحد لا عدة معانٍ، كما يتوهمه الناس. وذلك لأنك لم تأت بهذه الكلم لِتُفيدَه أنْفَسَ معانيها، وإنما جئت بها لِتُفيدَه وُجُوهَ التعلق بين الفعل الذي هو (ضرب)، وبين ما عمل فيه، والأحكام التي هي محصول التعلق"(٤)؛ فبنية النص لا بد أن تصل لمرحلة الصهر،

---

(١) أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص١٠٣٠.

(٢) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٢م، ١٦٨ -١٦٩.

(٣) أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، ص١٦٣.

(٤) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ٤١٢ - ٤١٣.

التي تعد أعلى درجات التماسك، كما يحدث مع الذهب والفضة، ويكون لفظ التعلق مرادفًا للسبك، فـ"معلوم أن ليس النظمُ سوى تعليق الكلمِ بعضها ببعضٍ، وجعل بعضها بسبب من بعض. والكلم ثلاث: اسمٌ، وفعلٌ، وحرفٌ. وللتعليق فيما بينها طرق معلومة، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام: تعلق اسم باسمٍ، وتعلق اسمٍ بفعلٍ، وتعلق حرفٍ بهما"[(١)]، ولقد تطرّق عبد القاهر في دلائل الإعجاز لبعض أسس التحليل النصي مثل: الفصل والوصل، والروابط ومواقعها، والحذف، والمناسبة، والتقديم والتأخير، وقام بدراسة تطبيقية تَبَيّن أوجه السبك في بعض آيات سورة البقرة، ومن هنا يمكن أن تستخلص الدراسة أنه كان هناك وعي من النقاد القدماء لأهمية السبك ودوره في تحقيق الترابط والتماسك بين أجزاء النص الواحد، وكان لهم اسهامتهم النصية المهمة التي لا يمكن إغفالها بحال، وإن لم تصل لنظرية متكاملة واضحة المعالم.

السبك في الدراسات النصية

يتعلق السبك بالكيفية التي تجعل وحدات النص الظاهرة مترابطة منطقيًّا على عدة مستويات، هي المستوى النحوي، والمستوى المعجمي، والمستوى الدلالي، والمستوى الصوتي (في النصوص الشفاهية)، هذه المستويات هي التي تضمن تماسك بنية النص وتنظيم المعلومات الداخلية؛ مما يؤدي إلى "وضوح العلاقة في الجملة وعدم اللبس في أداء المقصود، وعدم الخلط بين عناصر الجملة، واستقرار النص وثباته؛ وذلك بعدم تشتيت الدلالة الواردة في النص"[(٢)]، ولضمان تحقق الكفاءة النصية فلا بد من وسائل متعددة تحقق استمرارية الدلالة داخل النص؛ مما يؤدي إلى أن يصل المبدع لمقصده من خلال حصوله على المقبولية من المتلقي، وبدون هذه الوسائل تصبح النصوص كلها ذات نمط واحد لا يتغير؛ لذلك كان "من الضروري أن تقدم اللغة بدائل متعددة لسبك عبارات سطحية دون إهدار لترابط المعلومات الكامنة

---

(١) نفسه، ص٤.

(٢) صبحي الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة والنشر، مصر، ٢٠٠٠م، ٧٤/١.

تحتها، هذه المجموعات من البدائل تدل المشاركين في الاتصال في الواقع على القسط النشط من المعلومات، وهو الذي سيُحدث توسيعه وتعديله. وتعد هذه البدائل كما هو واضح مساهمة في الكفاءة النصية"[١].

تعددت التصنيفات التي تحدد عناصر السبك في النص، فاختارت الدراسة الاعتماد على تصنيف هاليداي ورقية حسن في تصنيفهما لعناصر السبك في كتابهما (Cohesion in english)؛ حيث يصنفان هذه العناصر إلى خمسة أقسام، هي الإحالة (Reference) والتي تنقسم بدورها إلى نوعين هما الإحالة السياقية والإحالة النصية، والحذف (Ellipsis) ويشمل الحذف الاسمي، والفعلي، والعباري، والاستبدال (Substitution)، والعطف (Conjunction)، والسبك المعجمي (Lexical Cohesion) الذي يشمل التكرار والمصاحبة المعجمية.

ولعله من المفيد الإشارة إلى أن الدراسة ستتناول شعر ابن مجبر من خلال بعض أقسام السبك السابق ذكرها؛ نظرًا لاتصالها المباشر بمجال النقد الأدبي أكثر من الأقسام الأخرى التي تميل للقواعد النحوية، فالأقسام التي ستعتمد عليها الدراسة هي السبك النحوي المتمثل في الإحالة، والحذف، والسبك المعجمي المتمثل في التكرار والترادف، وقد أضافت الدراسة السبك الصوتي كما جاء في دراسة الدكتورة عزة شبل ودراسة الدكتور حسام فرج.

أولًا: السبك النحوي Grammatical Cohesion

(١) الإحالة Reference

تُعد الإحالة أكثر أدوات الربط استخدامًا؛ حيث يندرج تحتها الضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة، فهذه الكلمات لا تشير إلى معنى محدد في ذاتها بل تعود على عنصر أو عناصر مذكورة في داخل الخطاب، فهي تُغني عن التكرار لهذه العناصر

---

(١) روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٢٩٩.

اعتمادًا على الذاكرة البشرية، ، لذلك فإن رصد الإحالة ووسائلها من أهم مفاتيح الناقد للولوج إلى بنية النص وتحليله، لهذا أُعتبرت من أهم الوسائل لسبك العبارات لفظيًا؛

"فالنص ذو بداية ومجال وسط قد يطول وقد يقصر، ونهاية، وهي نقاط يمكن التوقف عند أي واحدة منها وفصلها عن غيرها؛ ولكنها لا يمكن أن تفهم معزولة عنها، فكل مكون من مكوناته يمثل مَعْلَمًا أو نقطة تتقدم بها الأحداث إن كانت حدثًا، وتتعدد بها الذوات إن كانت ذاتًا، وهي يمكن العودة إليها عن طريق الإحالة، وبالقياس عليها يجري ترتيب عالم الخطاب وبناء النص بالاستتباع"(١)، ومن هنا يمكن القول إن الإحالة ترتبط بالخصائص الدلالية بين المحيل والمحال له.

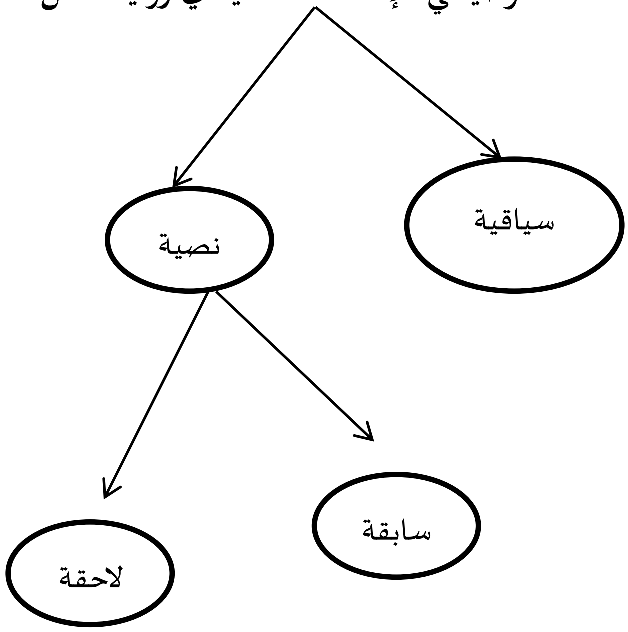
ولقد صنف هاليداي ورقية حسن الإحالة إلى نوعين هما الإحالة السياقية والإحالة النصية، وتتفرع الإحالة النصية إلى إحالة سابقة وإحالة لاحقة(٢).

---

(١) الأزهر الزناد: نسيج النص (بحث في ما يكون به الملفوظ نصًا)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣م، ص٤٣.

(2) Halliday, Michael and Hasan, Ruqaiya. “Cohesion in English”.Longman, London.1976., P33.

مخطط توضيحي للإحالة عند هاليداي ورقية حسن



(أ) الإحالة السياقية

تربط الإحالة السياقية بين اللغة والسياق من خلال الإحالة إلى شيء غير مذكور في داخل النص؛ ولكن يدرك المتلقي ماهيته، وهي تتمثل في كل أنواع الضمائر الوجودية التي تنقسم إلى ضمائر (المتكلم أو المخاطب أو الغائب، وضمائر الملكية (سيارتي/ سيارتك/ سيارته/...)، فمثلًا: "ضمير المتكلم وضمير المخاطب بطبعهما لا يحيلان إلى مذكور سابق ويتطلب استعمالهما معرفةً سابقةً بالهوية بالنسبة لطرفيْ الاتصال"[١]، ولقد تَبَدّت الإحالة في قول ابن مجبر: (الكامل)

رَحَل الشَّبابُ وما سَمِعتُ بَعبرةٍ ... تَجْري لِمثل فِرَاقِ ذاك الرَّاحلِ

قد كنتُ أُزْهَى بالشبابِ ولم أَخَل ... أن الشيبةَ كالخِضَابِ الناصِلِ

---

(١) روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص٣٣٣.

ظـلٌّ ضـفا لـي ثم زال بسـرعة يـا ويـح مُغْـترّ بظـلّ زائـلِ
إن شئْـتَ ظِـلًا لا يَـزُول بِحَالـةٍ فاعْمَـدْ إليـهِ ذي الإمـامِ العَـادِلِ[1]

فيتضح في المقطوعة ضمير (التاء) في (سمعتُ، كنتُ) وكذلك (الياء) في (لي)، فهما يشيران إلى المتكلم(الشاعر)، أما (التاء) في (شئتَ) فهي تشير إلى المخاطب، فالشاعر يريد أن ينصح المخاطب/المتلقي بصفة عامة، وهذا مما ساهم في فهم القصيدة.

ويمكن ملاحظة الإحالة السياقية أيضًا في القصيدة التي مطلعها: (الوافر)

سأسـتجدي صـغيرًا مـن كبـيرِ وأرغـبُ في حصـاةٍ مـن ثبيـرِ[2]

ففي هذه القصيدة يتحدث الشاعر عن رحلته للممدوح والصعاب التي قابلها، ومقابلته لكيال في الطريق، فيدور بينهما حوار ممتد، ظهر فيه الشاعر بضمائر المتكلم حينًا وبضمائر المخاطب حينًا آخر نظرًا لطبيعة القصيدة الحوارية، وذلك مثل (رأيتُ، رِمتُ، لي، أنشدهُ، إليكَ، أنت، أراكَ، علمتُ، شكرتُ، أني، جناحي، عبرتُ)

(ب) الإحالة النصية

وهي تحيل إلى شيء مذكور في النص إما سابقًا وإما لاحقًا، فتصنف على هذا الأساس إما إحالة سابقة أو إحالة لاحقة.

- الإحالة السابقة

وهي "تعني استخدام المضمر بعد المرجع المشار إليه، أي أنها تعود على مفسر سبق التلفظ به"[3]، ومن أمثلتها قول الشاعر: (البسيط)

مـا غـرَّ قَفْصَـةَ إلا أنهـا اجْتَرَمَـتْ فلـم يكُـنْ عنـدَ أَهـلِ الحِلْـمِ تَثْرِيـبُ

(١) ابن مجبر: الديوان، ص١١٥.

(٢) ابن مجبر: الديوان، ص٩٨-٩٩.

(٣) عزة شبل: علم لغة النص، ص١٧٧.

مـا بَالُهـا زَارَ أَمـرُ اللهِ حَوْزَتَهـا		فلـم يكُـنْ عنـدها أَهْـلٌ وَتَرْحِيـبُ
تَوَهَّمـتْ أَنَّ أَهـلَ البَغْـي تَمْنَعُهـا		وقلّمـا حَمَـتَ الشَّهْـدَ اليَعَاسِـيبُ
تلك البَغِيُّ التي خَانَت فحَاقَ بِهـا		وبالـزُّناةِ بهـا رَجْـمٌ وتَعْذِيـبُ
قـد فُضَّ شَمْلُهُـمُ عَنْها وقد نَعَبَـتْ		فيهـا مـن الحَـينِ غِـرْبَانٌ غَرَابِيـبُ[(١)]

فالشاعر يتحدث عن مدينة (قفصة) وهي تُعد مرجعًا سابقًا لكل الإحالات التي تم التعبير عنها بالضمائر الظاهرة والمستترة، وكذلك بالأسماء الموصولة في (اجترمتْ، بالها، حوزتها، عندها، توهمت، تلك، خانت، بها، عنها، فيها).

وكذلك في قوله: (الوافر)

أمـيرٌ قـد محـا ظُلَـم اللَّيَالـي		وأَغْـرقَ جـودُه نُـوَبَ الدُّهُـورِ
بَقيـتَ لنـا وَسَمْعُـك لـيْسَ يَخْلـو		مِـنِ اسْتِحْسـانِ مُـثْنٍ أو مشيـرِ[(٢)]

وتقوم الإحالة بدور مهم في تحقيق ترابط النص في هذه القصيدة، ف(الأمير) هو المرجع الذي يحال عليه بالضمائر المختلفة، مثل (محا، جودهُ، له، عُلاكَ، بوفركَ، رشتهُ، بقيتَ، لنا، سمعك).

- **الإحالة اللاحقة**

وهي "تعني استخدام المضمر قبل المرجع المشار إليه؛ أي أنها تعود على مفسر لاحق"[(٣)]، ولقد تَبَدّت هذه الإحالة في الديوان في قوله: (البسيط)

خـطٌ هـو السـحْرُ لكنّـا نُنَزَهُـهُ		ونجعـلُ القَلَـمَ النفـاثَ سـحَّارا [(٤)]

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٨٤-٨٥.
(٢) نفسه، ص٩٩.
(٣) عزة شبل: علم لغة النص، ص١٧٧-١٧٨.
(٤) ابن مجبر: الديوان، ص١٠٠.

فالضمير (هو) يعود على متأخر (السحر).

وكذلك في قوله: (البسيط)

بُشْـراي هـذا لِـواءٌ قَـلَّ مـا عُقِـدا   إلا ومـد لَـهُ الـروحُ الأمـينُ يَـدَا[1]

فاسم الإشارة (هذا) يعود على متأخر (لواء).

وأيضًا في قوله: (مجزوء الرجز)

كَأَنَّـــــهُ شَمْـــسٌ بَـــدَتْ   وحَوْلَهـــا قـــوسُ قُـــزَحْ[2]

فالضمير (الهاء) في كأنه يعود على متأخر وهو (الممدوح).

(٢) الحذف Ellipsis

الحذف هو "جزء لا يتجزأ من عملية فهم النص وتفسيره، من خلال تفاعل النص مع طرفي الإنتاج والتلقي (المنتج– المتلقي)؛ فالحذف عملية اختيار يلجأ الكاتب إليها لتحقيق مقاصد معينة، ويسعى المتلقي إلى استنباط تلك المقاصد عبر قراءته للنص، في محاولة للكشف عن دور الحذف في صنع تماسك النص وخصوصيته"[3]، ولكي لا يسبب الحذف خللًا ما في النص؛ فلقد "الْتقى رأي علماء العربية مع غيرهم من علماء اللغة حول وضع شرط للحذف، على درجة كبيرة من الأهمية؛ وهو ضرورة وجود دليل على المحذوف"[4]، ويكون دور المتلقي الاهتداء إلى هذا الدليل اللفظي أو المعنوي لكي يستطيع أن يُسهم في إكمال النص ويملأ فجواته الموجودة على مستوى البنية التركيبية؛ فيتحقق الترابط والتماسك على مستوى النص ككل، ومن هذا المنطلق يكون الحذف سِمة من سمات النصية؛ مما يُكسب كل قراءة للنص خصوصيتها.

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٩١.

(٢) نفسه، ص٨٦.

(٣) عزة شبل: علم لغة النص، ص١٧٤.

(٤) صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ٢/٢٠٧.

ولقد قسم هاليداي ورقية حسن الحذف إلى ثلاثة أقسام، هي الحذف الاسمي، والحذف الفعلي، والحذف العباري، وستقوم الدراسة بتناولهم مع إضافة الحذف الحرفي.

- حذف الاسم

ومن صوره حذف المبتدأ كما في قول ابن مجبر: (الرمل)

مِلِــكٌ تُرويــكَ منـــه شيمـــةٌ　　　أَنْسَـــت الظمـــآنَ زُرْقَ النُّطـــفِ[1]

فهنا حذف المبتدأ وتقديره (هو ملكٌ)

وكذلك حذف المبتدأ في قوله: (الطويل)

عَـرائِسُ أَغْنَتها الحُجُـولُ عـن الحِلِـى　　　فَلَمْ تبغ خَلْخَالًا ولا التَمَست وقْفا[2]

فالمبتدأ المحذوف (هي) وتعود على الخيول، ويكون تقدير الجملة (هي عرائس).

وكان الخبر محذوفًا وجوبًا؛ لأن المبتدأ لفظ صريح في القسم، وذلك في قوله: (الطويل)

لَعَمْـري لقــد ســنَّ بــك اللهُ غَـزْوَة　　　قـد افـترَّ عـن ثغرِ السُّرورِ لها الثَّغْرُ[3]

فتقدير الجملة (لعمري قسمي).

ومن صور حذف الاسم حذف المفعول به، كما في قول شاعرنا: (الخفيف)

إنَّ خَيْـرَ الفُتُــوحِ مَــا كَــان عَفْــوًا　　　مِثْلَمـــا يَخْطُـــبُ الخَطِيـــبُ ارْتِجَـــالًا[4]

فتقدير الجملة (يخطب الخطيب الخطبة).

---

(١) ابن مجبر: الديوان، ص١٠٨.

(٢) نفسه، ص١٠٩.

(٣) نفسه، ص١٠٧.

(٤) نفسه، ص١١٦.

وأيضًا في قوله: (الرمل)

لـــو أَعـــار السَّـــهْمَ مـــا في رأيـــه   مِـــنْ سَـــدادٍ وهُـــدىً لمْ يَصِـــفِ(١)

فالمفعول به للفعل (يصف) محذوف والتقدير حكمة الممدوح.

- حذف الفعل

ومن أمثلة حذف الفعل قول ابن مجبر: (الوافر)

وأُنشِـــدُهُ مـــن المَـــروِي طـــورًا   وطـــورًا مـــن بُنَيّـــاتِ الضميـــرِ(٢)

فالفعل المحذوف هو (أنشده) ويكون التقدير أنشده طورًا.

وكذلك قوله: (الوافر)

مَتَـــى تَفْتَضَّـــهَا وَلَـــدَتْ وَلَكِـــنْ   بِكَـــيِّ النَّـــارِ أو كَـــدِّ اليَـــدَيْنِ (٣)

ففي الشطر الثاني تم حذف الفعل (ولدت) بعد حرف الابتداء (لكن) الذي يفيد الاستدراك، فيكون تقدير الشطر الثاني ولدت بكي النار أو ولدت بكد اليدين.

- حذف الحرف

وفيه يقوم الشاعر بحذف حرف النداء أو رب، ومن أمثلته: (الطويل)

وورِدٍ تغشَّـى جِلْـدَه شـفقُ الـدَّجى   فـإذ حَـازَه دلّى لـه الـذَّيلَ والعُرْفـا(٤)

وكذلك قوله: (الوافر)

وبِكْـرٍ مـن بَنَـاتِ الـدَّوحِ حُبْلـىَ   مَـلأتُ يَـدِي بِهـا ومَـلأتُ عَيْـنِي(٥)

(١) ابن مجبر: الديوان، ص١٠٨.

(٢) نفسه، ص٩٨.

(٣) نفسه، ص١٢٧.

(٤) نفسه، ص١٠٩.

(٥) نفسه، ص١٢٧.

ففي البيتين السابقين حذف الشاعر حرف الجر (رب) ودل عليها وجود الواو، وبقاء أثرها وهو جر ما بعدها (ورد، بكر).

وحُذف حرف النداء في قوله: (الرمل)

أَيُهـــا المَنْصُـــورُ إِنَّ الـــدينَ قَـــدْ حَـــلَّ مِـــنْ عِـــزكَ أَعْلـــى الرُّتَـــبِ[1]

فلقد حذفت أداة النداء (يا) من أول البيت ودلَّ عليها (أيها).

- **الحذف العباري**

وفيه يتم حذف جملة تامة المعنى أو بعض أجزاء من الجملة، فمن الأمثلة على حذف شاعرنا لجملة كاملة قوله: (الكامل)

ممـــا يُزِيـــدُ الأَرضَ طيبًـــا أَنَّهـــا لَفَظَـــتْ عِـــدَاتك أَبْطُنًـــا وظُهُـــورا[2]

حيث حذف الجملة المكونة من الفعل والمفعول به في الشطر الثاني، فيكون تقدير الشطر الثاني لفظت عداتك أبطنًا ولفظت عداتك ظهورًا.

وحذف الجار والمجرور في قوله: (البسيط)

إِنيّ لأَحْكُـــمُ بِالنَّصْـــرِ العَزِيـــزِ لَـــهُ وإِنْ سَـكَتُّ فَإِنَّ الـوَحْيَ قَـدْ شَـهِدا[3]

فحذف الجار والمجرور من الشطر الثاني (وإن سكتُّ عن الشهادة فإن الوحي قد شهدا).

ثانيًا: السبك المعجمي Lexical Cohesion

(١) التكرار Reiteration

وهو يندرج ضمن السبك المعجمي، والتكرار هو تكرار لفظين مرجعهما واحد،

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٨٢.

(٢) نفسه، ص١٠١.

(٣) نفسه، ص٩١.

هذا التكرار يهدف إلى تدعيم التماسك النصي من خلال التركيز على محتوى معين أو على الكلمات المفاتيح داخل النص، ولقد قسم هاليداي ورقية حسن التكرار إلى أربعة أنواع هي:

" ١- تكرار نفس الكلمة the same word

٢- الترادف أو شبه الترادف a synonym or near-synonym

٣- الكلمة الشاملة a superordinate word

٤- الكلمة العامة a general word "(١)

والنوع الأول تكرار الكلمة نفسها ينقسم إلى ثلاثة أنواع هي:

١- التكرار المباشر للعنصر المعجمي ٢- التكرار الجزئي

٣- الاشتراك اللفظي

أما النوع الثاني فهو ينقسم إلى نوعين هما:

١- ترادف مطلق ٢- شبه ترادف

(أ) التكرار المباشر للعنصر المعجمي The Direct Repetition

يُقصد به "تكرار الكلمات في النص دون تغيير؛ بما يعني استمرار الإشارة إلى العنصر المعجمي؛ فيؤدي هذا الاستمرار إلى ترابط المعنى في النص"(٢)، ولقد تعددت أشكال التكرار في شعر ابن مجبر، ومنها قوله: (الكامل)

كَـرَّ الزَّمـانِ بصـبُحِه ومسَـائه مُسْتأصِـلًا شَـيئًا فَشَـيْئًا أَمْـرَهم(٣)

فالتكرار هنا أفاد الاستقصاء؛ لبيان كيفية قضاء المنصور على الروم.

---

(١) عزة شبل: علم لغة النص، ص١٠٦.

(٢) نفسه، ص١٤١.

(٣) ابن مجبر: الديوان، ص٧٧.

وأفاد التكرار المفارقة بين الحالين في قوله: (الطويل)

يَقُولُون داوِ القلبَ تسْلُ عَن الهوَى   فَقُلْتُ لَنِعْمَ الرأيُ لو أَنَّ لي قَلْبا(١)

فأصدقاء الشاعر ينصحونه بأن يعالج قلبه بنسيان محبوبته؛ ولكنه يجيبهم بأنه لا يمتلك قلبه، لأنه بيد حبيبته، وهذا يدور في إطار المقابلة بين الشطرين.

وقد يأتي التكرار للتوضيح كما في قوله: (البسيط)

لَقَد عَدَتْهُم عَنِ التَوفيقِ شِقْوَتُهُم   إنَّ الشقيَّ علىَ التوفيقِ مَغْلُوبُ(٢)

فابن مجبر يوضح أن الأعداء فشلوا ولم يحالفهم التوفيق؛ لأن التوفيق لا يحالف الشخص غير السوي، فربط الشاعر بين الشطرين بالتكرار.

وكذلك في قوله: (المديد)

قِيلَ لي أُودِي سَعِيدُ بنُ عِيسَى   يَرْحمُ اللهُ بنَ عِيسى سَعِيدًا(٣)

حيث أفاد تكرار اسم المُتوفي توضيح شدة حزن الشاعر عليه.

وتبدى التكرار في قول ابن مجبر: (السريع)

مِلْءُ فُؤادِي زَفْرَةٌ تَلْتَظِي   ومِلْءُ عَيْنِي عَبْرةٌ تَجْري(٤)

حيث أفاد الجمع بين امتلاء الفؤاد بالزفرات الحارقة مع امتلاء عينه بالدموع على محبوبه، فكان هذا الجمع هو الرابط بين الشطرين.

وأفاد التكرار التماثل والتأكيد في قوله: (الكامل)

---

(١) نفسه، ص٧٨.

(٢) نفسه، ص٨٤.

(٣) نفسه، ص٩٠.

(٤) نفسه، ص٩٥.

وَلـكَ الحُسَـامانِ اللَّـذان همـا همـا السـيفُ مَـاضٍ والـدُّعاءُ مُجـابُ[(1)]

فالتكرار المباشر هنا عبر عن التماثل والتأكيد على سلاحيْ المنصور (السيف/الدعاء).

ولقد كرر ابن مجبر جملة كاملة في قوله: (الوافر)

هُـوَ المَـلكُ الكَريـمُ ومَـا أَصَـبْنَا إِذَا قُلْنـا هُـوَ المَـلِكُ الهُمـامُ[(2)]

فأفاد هذا التكرار التأكيد على بلوغ ممدوحه أعلى مكانة واستكمال صفاته (الكريم/ الهمام).

وجاء التكرار لكي يربط بين أكثر من بيت، كما في قوله: (الوافر)

ورمـتُ أخـادِعُ الكَيَّـالَ فيمـا لديـه فَقَـال لِـي نَـزرا بـزور
وأُنشِـدُهُ مـن المَـروِي طـورًا وطـورًا مـن بُنَيّـاتِ الضميـرِ
وأذكـرُ للفـرزدقِ ألـفَ بيـتٍ وأُكثِـرُ في الروايـةِ عـن جريـرِ
فقـالَ لِيَ الـذَميمُ إليـكَ عَـنِّي فلـيسَ الشِّـعرُ يُقبَـلُ في الشَّعيـرِ[(3)]

فلقد ساهم الفعل (قال) في تحقيق الترابط بين هذه الأبيات، وليعبر كذلك عن الحوار الممتد بين الشاعر والكيال.

مما سبق تستخلص الدراسة أن التكرار المباشر كان متنوعًا في أشكاله من تكرار لكلمة أو جملة سواء في شطر أو بيت أو في عدة أبيات، فكان وسيلة من وسائل الترابط بين الجمل على مستوى القصيدة.

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٨١.
(٢) نفسه، ص١٢١.
(٣) نفسه، ص٩٨.

(ب) التكرار الجزئي The Partial Repetition

يُقصد به "التكرار الاشتقاقي، أو تكرار جذر الكلمة، وهو شكل آخر من أشكال الربط يضفي على النص طابع التنوع وينفي عنه الرتابة"[(١)]، وللتكرار الجزئي في شعر ابن مجبر صور متعددة، ومن هذه الصور التكرار الجزئي في شطر واحد بين فعل ومفعول مطلق، في قوله: (الطويل)

تَهِبُّ على الأعداءِ منها عواصِفٌ   سَتَنْسِفُ أَرْضَ المشركين بِها نَسْفا[(٢)]

فهنا الربط بين الفعل والمفعول المطلق يؤدي إلى تماسك الشطر الثاني.

ويأتي التكرار الجزئي أحيانًا بين فعل ومشتق (اسم فاعل) مثل قوله: (مجزوء الرجز)

يَا لائِمِي فِي حُبِه   مَا كُلُّ مَنْ لَامَ نَصَحْ[(٣)]

فهنا التكرار الجزئي (لائمي/ لام) يربط بين شطريْ البيت وليس شطرًا واحدًا.

وكذلك تبدّى التكرار الجزئي بين فعل ومصدر مثل قوله: (الوافر)

أَما عَطَفَ الفَقِيهُ وأَنْتَ تَشْكُو   لَهُ شَكْوى العَليلِ إلى الطَبيبِ؟[(٤)]

فربط الفعل (تشكو) والمصدر (الشكوى) بين شطري البيت أيضًا.

ويأتي التكرار الجزئي أحيانًا ليربط بين عدة أبيات، كما في قول ابن مجبر: (الطويل)

أَلَا اصْفَحْ عَن الطِّرفِ الذي زلَّ إذْ جَرَى   أَيَثْبُتُ طِرْفٌ فَوقَه النَّاسُ والدَّهرُ

---

(١) عزة شبل: علم لغة النص، ص١٤٥.

(٢) ابن مجبر: الديوان، ص١١٠.

(٣) نفسه، ص٨٦.

(٤) نفسه، ص٨٠.

تَدَاخَلَـهُ كِبْــرٌ لَئِــــنْ كنــتَ فَوْقَــهُ   فتلــك لَعَمْــــرِي زلــةٌ جَرَّهــا الكِبْــرُ
ثَبَـــــتَّ عَلَيْــــه حيـــن زلَّ رَجَاحَـةً   أَيَخْــرُجُ عـــن أَثنــاءِ هَالَتِـهِ البَـدْرُ [١]

فالفعل المضارع (يثبت) والفعل الماضي (ثبت)، والفعل (زلَّ) مع المشتق (زلة) قد ساهموا جميعًا في ترابط الأبيات.

(٢) الترادف Synonym

الترداف هو "استخدام كلمات لها معنى مشترك. ويرجع استخدام الترادف بدلًا من التكرار المباشر للكلمة إلى نفي الشعور بالضجر والملل"[٢]، فالترادف يعني تكرار المحتوى ولكن مع تنويع الوجوه والملامح المختلفة للمعنى؛ مما يساعد على ترابط أجزاء النص.

ولعل من المفيد ذكر الجدل الذي نشأ حول حقيقة وجود الترادف الكامل في أي لغة، حيث اعتبر الدكتور أحمد مختار عمر أن الترادف الكامل موجود في كل اللغات، واستند إلى عدم معرفة غير المتخصص للغة بالفروق البسيطة الموجودة بين الكلمات مما يؤدي إلى شعوره بالتطابق بين اللفظين، لذلك يُمكن أن يتبادلا في كل السياقات، أما شبه الترادف فهو أن يتقارب لفظان تقاربًا شديدًا لدرجة تصعب على غير المتخصص التفريق بينها[٣]، ولكن تميل الدراسة إلى رأي ستيفن أولمان والدكتور كمال بشر حين رجحا وجود الترادف الكامل –رغم قلته– بسبب التداخل بين اللغات[٤]، فـ"يمكن لنا التمثيل على هذا النوع بالمزواجة في الاستخدام بين الكلمات الأجنبية ومرادفاتها باللغة العربية مثل: (هاتف/ تليفون– برقية/ تليغراف– راديو/

(١) ابن مجبر: الديوان، ص١٠٢.
(٢) عزة شبل: علم لغة النص، ص١٠٧.
(٣) أحمد مختار عمر: علم الدلالة، ص٢٢٠.
(٤) ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ص٩٧ – ٩٩.

مذياع– تليفزيون/ مرناة– الطبيعة/ الفيزياء– علم الدلالة/ السيمانطيقا... إلخ"[١].

(أ) الترادف المطلق Synonym

عند تطبيق الدراسة ما استقرت عليه لا تجد الدراسة أي كلمة بها تداخل بين اللغة العربية وأي لغة أجنبية أخرى في الديوان.

(ب) شبه الترادفNear-Synonym

تعددت صور شبه الترادف في شعر ابن مجبر، فتأتي الكلمة وشبيهتها في المعنى متعاقبتين أحيانًا، مثل قوله: (الكامل)

لِمْ لَـيس يَغْلـبُ كـلُّ جَـيشٍ قدتَـه ونَصِـيرُه وَظَهيـرُه الغـلاَّبُ[٢]

فهناك شبه ترادف بين (نصيره) و(ظهيره)، وساعد تقاربهما اللفظي على الربط الصوتي أيضًا.

وجاء شبه الترادف في شطر واحد كما في قوله: (البسيط)

إنَّ الشَّدائِـدَ قـدْ تَغْشَـى الكريمَ لأَنْ تُبِيـن فضـلَ سَـجَاياه وتُوضِـحَهُ[٣]

وتبدى شبه الترادف أيضًا بين شطري البيت الواحد، في قوله: (البسيط)

تَوَهَّمَـتْ أَنَّ أَهـلَ البَغْـي تَمْنَعُهـا وقلّمـا حَمَـتَ الشَّهْـدَ اليَعَاسِـيبُ[٤]

ويعزز من ترابط الأبيات وسبكها وجود عدة مترادفات بينها، وكما يشي ذلك بمقدرة الشاعر اللغوية، كما في قوله: (الوافر)

ورمـتُ أخـادِعُ الكَيَّـالَ فيمـا لديـه فَقَـال لِـي نَـزرًا بـزور

---

(١) عزة شبل: علم لغة النص، ص١٠٨.

(٢) ابن مجبر: الديوان، ص٨١.

(٣) ابن مجبر: الديوان، ص٨٨.

(٤) نفسه، ص٨٤.

وأُنشِـدُهُ مـن المَـرويِ طـورًا وطـورًا مـن بُنَيّـاتِ الضميـرِ

وأذكـرُ للفـرزدقِ ألـفَ بيـتٍ وأُكثِـرُ في الروايـةِ عـن جريـرِ

فقـالَ لِيَ الـذَميمُ إليـكَ عَـنّي فلـيسَ الشِّعرُ يُقبَـلُ في الشَّعيـرِ

فـلا تُخـبر عـن الأمـم المواضـي فإنَّـكَ قـد سـقطتَ علـى الخبيـرِ[١]

ففي هذه الأبيات هناك حضور مكثف لأشباه المترادفات؛ حيث تشابهت (أنشد/ أذكر/ تخبر) في الدلالة على قول الشعر.

ثالثًا: السبك الصوتي

كان للجوانب الصوتية دورها في تحقيق النص الشعري والنثري للسبك في لغتنا العربية، حيث أدت هذه الجوانب إلى سهولة تلقي النص واستيعابه وحفظه بل وروايته، فهي لا تقوم فقط بدور مهم في إنتاج النص بل تتجاوز ذلك إلى تلقيه أيضًا، وكان حضور الجانب الصوتي في الشعر أكبر بكثير من النثر، حيث لا يُعد قاعدة أساسية في النثر يجب على الناثر الالتزام بها.

(أ) الوزن والقافية

كان حضور الجانب الصوتي قاعدة أساسية من قواعد الشعر العربي التي آمن به الشعراء قديمًا وساروا على هديها، فالشعر العمودي يعتمد بصفة أساسية على الوزن والقافية، فالوزن هو وحدة الإيقاع في القصيدة ككل، فكل شطرين متماثلين في التفعيلة بسبب وحدة البحر ومتشابهان في الحركات والسكنات تبعًا للزحافات والعلل؛ مما يساهم في تقبل المتلقي للإيقاع في القصيدة ككل على اعتبار أن الوزن رابط صوتي محدد، أما القافية فهي تحافظ على وحدة الصوت الموجود في نهاية كل بيت على امتداد القصيدة؛ مما يؤدي إلى محاولة المتلقي توقع الكلمة النهائية المتمثل

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٩٨.

بها القافية بالتبعية؛ مما يعزز من السبك الصوتي داخل القصيدة، ولقد التزم ابن مجبر في جميع قصائده بالوزن والقافية.

(ب) التصريع

يساهم التصريع بجانب الوزن والقافية في السبك الصوتي للقصيدة، ويقصد به تشابه الحرف الأخير من الشطر الأول مع الحرف الأخير في الشطر الثاني في البيت الأول فقط، ولقد تبدى هذا النوع من السبك في العديد من قصائد ابن مجبر، ومن الأمثلة على ذلك قوله: (الوافر)

سَأَسْتجـــدِي صـغيرًا مِـنْ كبيـرِ   وَأَرْغَـبُ في حصـــاةٍ مِـنْ ثَبِيــرِ[1]

وفي قوله: (البسيط)

هـل زِيـدتِ الشـمسُ للأنـوار أنْـوارا   أم عـــادَتِ الشُّـــهبُ في الأفـــلاكِ[2]

وأيضًا قوله: (الكامل)

قضّـى حقـــوقَ اللهِ في أَعدائـــهِ   ثم انثنـى والنصـرُ تحـت لِوائِـهِ[3]

(جـ) الجناس

يقصد بالجناس تطابق أو تشابه لفظين في النطق مع اختلافهما في المعنى وهو نوعان "الجناس التام؛ وهو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أشياء، نوع الحروف، عددها، وهيئاتها، وترتيبها"[4]؛ بينما سُمي التشابه بين اللفظين ب(الجناس الناقص)؛ حيث يختلف اللفظان في نوع الحروف أو ترتيبها أو وزنها أو عددها، ويعد الجناس بشقيه "من الحلى اللفظية والألوان البديعية التي لها تأثير بليغ، تجذب السامع، وتحدث في

---

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٩٨.

(٢) نفسه، ص١٠٠.

(٣) نفسه، ص٧٧.

(٤) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت، ص٣٢٦.

نفسه ميلًا إلى الإصغاء والتلذذ بنغمته العذبة، وتجعل العبارة على الأذن سهلة ومستساغة، فتجد من النفس القبول، وتتأثر به أي تأثير، وتقع من القلب أحسن موقع"[(١)]، فيتحقق السبك الصوتي.

ولم يرد الجناس التام مطلقًا في الديوان ولكن كان للجناس الناقص حضوره، كما في قول ابن مجبر: (مجزوء الرجز)

جَـــاءَ وَفِــي يَســارِهِ   فــوسٌ وَفِــي اليُمْنَــى قَــدَحْ
كَــأَنَّهُ شَمْــسٌ بَــدَتْ   وَحَولَهَــا قَــوسُ قُــزَحْ[(٢)]

فهناك جناس ناقص بين (فوس/ قوس) وكذلك بين (قدح/ قزح) ساهم في تحقيق السبك الصوتي.

وتبدى الجناس الناقص كذلك بين (حرب/ بحر) في قوله: (البسيط)

نِيرانُ حَرْبٍ بِموجِ البحْرِ قَدْ طُفِئَتْ   وَهْــيَ المَوائِــدُ بــين المَــاءِ والنَّــارِ[(٣)]

وهكذا تعددت وسائل السبك في ديوان ابن مجبر، من إحالة وحذف وتكرار وترادف وسبك صوتي، كان لها أكبر الأثر في الحفاظ على استقرار النص وترابطه اللفظي على مستوى البنية السطحية له، أما تماسك البنية التحتية للنص فإنها تتحقق بوسائل أخرى تتعرض لها الدراسة في المعيار التالي وهو معيار (الحبك).

الحبك في اللغة

والحَبَكَ في اللغة هو "الشدّ.. والحُبْكَة: الحَبْلُ يُشَدُّ بِهِ على الوسط، والتحْبِيك التوثيق، وقد حَبَّكْتُ العقدة أَي وثّقتها... والمَحْبُوك ما أُجيد عمله والمَحْبُوك المُحْكَمُ الخلق من حَبَكْتُ الثوب إِذا أَحْكَمْت نَسْجه المَحْبُوك: ما أجيد عمله.. وحبك الثوب يَحْبِكه

(١) عبد الفتاح لاشين: البديع في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٩م، ص١٥٩.
(٢) ابن مجبر: الديوان، ص٨٦.
(٣) نفسه، ص٩٦.

ويَحْبُكه حبكًا: أجاد نسجه وحسَّن أثر الصنعة فيه"(١)، وفي المعجم الوسيط معنى "حَبَكَ الشيءَ حَبْكًا: أحكَمَه. يقال: حبَك الثَّوب: أجاد نَسْجه. وحَبَك الحبْل: شدَّ فَتْلَه. وحبك العُقْدَة: قوَّى عقْدها ووثَّقها. وحبك الأمرَ: أحسن تدبيره. والثَّوبَ: ثَنَى طَرَفَه وخاطَه. (حَبَّك) الشيءَ: حَبَكَ، والشَّعْر: جَعَّدَه، والثَّوبَ: نَسَجه مُخَطَّطًا، والريحُ الرمْلَ والماءَ الساكِنَ: جعلت فيه طرائق. (احْتَبَكَ) الشيءَ حَبَكَه، (تَحَبَّكَ): شدَّ الحُبْكة. (الحِبَاك): الطريقة تُحْدثها الرّيحُ في الرملِ والماءِ الساكن. حظيرة من قَصَب مشْدود بعضه إلى بعْض. وحِبَاكُ الثَّوْب: ما ثُنِيَ وخيط من أطرافه"[٢] والحبك بهذا المعنى يدل على الترابط والتماسك الموجود داخل النسيج ويشي ببراعة النسَّاج وشدة نظامه.

نظرة النقاد القدماء للحبك

ولم يبتعد المفهوم الاصطلاحي كثيراً عن التعريف اللغوي؛ حيث أدرك القدماء ضرورة أن يكون النص محبوكًا أي متماسك الأجزاء؛ فلا يمكن حذف أي جزء من النص وإلا اختل بأكمله، ويبدو من المفيد التوقف أمام وجهة نظر بعض النقاد المعاصرين الذين اعتبروا أن الناقد القديم لم يمتلك النظرة الشمولية للقصيدة، واتهموا معه الشعر العربي بالتفكك وعدم وجود رابط حقيقي بين الأبيات في القصيدة الواحدة نظرًا لتعدد أغراضها؛ فيقول الدكتور محمد غنيمي هلال "فليست للقصيدة الجاهلية وحدة عضوية في شكل ما من الأشكال، لأنه لا صلة فكرية بين أجزائها، فالوحدة فيها خارجية لا رابط فيها من ناحية خيال الجاهلي وحالته النفسية في وصفه الرحلة لمدح الممدوح. وكان لهذا الرابط الواهي مبرر من المبررات في العصر الجاهلي، ثم صار تقليدها على مر العصور.. وبَيِّنًا خطأ القدامى – من نقاد العرب– في ترديدهم لكلمة الوحدة العضوية دون أن يفهموها. ولهذا لم تترك أثرًا ما في النتاج الأدبي"[٣].

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، مادة (حبك).

(٢) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (حبك).

(٣) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة، القاهرة، الطبعة السادسة، يونيو ٢٠٠٥م، ص٣٧٤-٣٧٥. وراجع ما قاله الشاعر نزار قباني: "إن القصيدة العربية ليس لها مخطط،

واستشهد النقاد المعاصرون بأقوال النقاد القدماء ليثبتوا صحة وجهة نظرهم؛ وذلك حين فضلوا الشاعر الذي يأتي بالمعنى في بيت واحد على الشاعر الذي يأتي به في بيتين؛ بل وصل الأمر في بعض الأحيان إلى تفضيلهم للمعنى مستقلًا في كل شطر من شطري البيت الواحد من الشعر، ويمكن تبيّن ذلك في سؤال الجاحظ عن "أي نصف بيت شعر أحكم وأوجز"(١)، وكذلك استحسن ابن رشيق القيراوني استقلال كل بيت بنفسه، فيقول: "وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائمًا بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات وما شاكلها؛ فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد"(٢)، وبسبب هذه النظرة الجزئية للقصيدة –من وجهة نظر النقاد المعاصرين– ظهرت أقوال "هذا أشعر بيت.. وهذا أصدق بيت.. وهذا أفخر بيت".. إلخ.

ولكن لا تميل الدراسة لهذا الرأي لسببين أولًا: أن البلاغيين القدامى كانوا يلجأون إلى اقتطاع النصوص كشواهد على ما يريدون توضيحه في كُتُبهم، وهذا متعارف عليه على مستوى الخطاب البلاغي القديم والحديث؛ فنادرًا ما يتم الوقوف أمام نصوص كاملة لتحليلها وتفسيرها؛ لأن سمة الاجتزاء تميز الدراسات البلاغية. ثانيًا: أن هناك بعض المقولات التي تتضمن دلالات وإشارات لها قيمتها وتتعارض تمامًا مع المقولات السابقة، فيقول الجاحظ عن خلف: "وأجودُ الشِّعر ما رأيتَه متلاحم الأجزاء، سهلَ المخارج، فتعلمُ بذلك أنه قد أفرغ إفراغًا واحدًا، وسُبِك سبكًا واحدًا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان"(٣)، وكذلك فيما رواه عن عُمر بن لجأ أنه

والشاعر العربي هو صياد مصادفات من الطراز الأول، فهو يتنقل من وصف سيفه إلى ثغر حبيبته، ويقفز من سرج حصانه إلى حضن الخليفة بخفة بهلوان، وما دامت القافية مواتية والمنبر مريحًا، فكل موضوع هو موضوعه، وكل ميدان هو فارسه" من كتاب الشعر قنديل أخضر، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٦٧م، ص٢٣.

(١) الجاحظ: البيان والتبيين، ١/ ١٥٣.

(٢) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، الطبعة الخامسة، ١٩٨١م، ١/ ٢٦١-٢٦١.

(٣) الجاحظ: البيان والتبيين، ١/ ٦٧.

قال لأحد الشعراء: "أنا أشعر منك. قال: وبمَ ذاك؟ قال: لأني أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمه"(١)، وهذه إشارة تدل على قوة التماسك الدلالي بين الأبيات التي وعاها الشاعر القديم وحاول أن يطبقها في شعره.

ويطلب ابن قتيبة الدينوري(٢٧٦هـ) من الشاعر أن يبدأ قصيدته بمقدمة طللية يتذكر فيها ديار محبوبته، ويستوقف صاحبه ليخرج من ذلك إلى رحيل حبيبته وشكوته من ألم الفراق والهجر؛ وذلك حتى يشد انتباه المتلقي له؛ فإذا علم أنه قد أحدث الأثر المطلوب فإن عليه أن يصف الرحلة إلى الممدوح وما صادفه من مشاق السفر المختلفة، ثم يبدأ في المديح لكي يجزل له العطاء والمكافأة(٢)، وهذا يدل على فهم الناقد القديم لضرورة وجود روابط ووشائج تربط بين الأغراض المتعددة في القصيدة الواحدة.

وخطا ابن طباطبا(٣٢٢هـ) خطوة أكبر من ابن قتيبة حين أوجب على الشاعر أن ينسق أبيات قصيدته فلا يضع بينها ما يشذ عنها في المعنى، فيجب أن تكون القصيدة متماسكة الأجزاء لا تناقض بين معانيها ولا تكلف في نسجها، وعلى الشاعر كذلك أن يحسن الربط بين المعاني الموجودة في القصيدة، كأن القصيدة كالجسد الحي المتناغم الأجزاء، فالقصيدة –مثل البناء– يتركب عليها ويعلو فوقها، فيكون ما قبلها مسوقًا إليها، ولا تكون مسوقة إليه فتقلق في مواضعها، ولا توافق ما يتصل بها(٣).

تعددت بعد ذلك مقولات النقاد القدماء التي تسير في الاتجاه ذاته(٤) وصولًا إلى

---

(١) الجاحظ: البيان والتبيين، ١/ ٢٠٦.

(٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١/٧٤ - ٧٦.

(٣) ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية ، بيروت، ١٩٨٢م، ص١٠، وص١٢٩، وص١٣١.

(٤) راجع الحاتمي: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق الدكتور جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، ١٩٧٩م، ١/٢١٥- ٢٢٨. وكذلك أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص١٤١ – ١٤٩. السكاكي: مفتاح العلوم، ص٣٦٢-٣٧٢.

حازم القرطاجني(٦٨٤هـ) الذي يُعد أحد أقطاب النقد العربي بآرائه النقدية الفذة ونظراته عن الشعر وأصوله، فقسم القصيدة إلى أجزاء كل جزءٍ سماه فصلًا، يتضمن هذا الفصل بيتين إلى أربعة أبيات تتضافر لأداء معنى واحد، وبذلك تتعدد المعاني في القصيدة الواحدة، وأتى تعدد المعاني "ليكون للنفس في قسمة الكلام إلى تلك الفصول والميل بالأقاويل فيها إلى جهات شتى من المقاصد وأنحاء شتى من المآخذ استراحة واستجداد نشاط بانتقالها من بعض الفصول إلى بعض وترامي الكلام بها إلى أنحاء مختلفة من المقاصد"(١).

اعتمد حازم في مفهومه للشعرية على مجموعة من القواعد والقوانين التي تتحكم في عملية الصناعة الشعرية، وتكسبها خاصيتها المميزة وسماتها المحددة، ومن هنا كان أي عمل لغوي –في نظره– لا توجد به هذه الضوابط والقوانين؛ إنما هو كلام ليس فيه من الشعر إلا الوزن والقافية، وكان من ضمن هذه القواعد ضرورةُ وجود التماسك والانسجام بين أجزاء القصيدة، من خلال أربعة قوانين هي استجادة مواد الفصول وانتقاء جوهرها، وكذلك في ترتيب الفصول والموالاة بين بعضها وبعض، وجاء القانون الثالث في ترتيب ما يقع في الفصول، أما الرابع فهو في ما يجب أن يقدم في الفصول وما يجب أن يؤخر فيها وتتختتم به(٢).

وفضَّل حازم أن "يُقصد في فصولها –أي فصول القصيدة– أن تكون المعاني المضمنة إياها مؤتلفة بين الجزئية والكلية، وأحسن ما يكون عليه هيأة الكلام في ذلك أن تصدّر الفصول بالمعاني الجزئية وتردف بالمعاني الكلية"(٣) هذا من جهة، ومن جهة أخرى أن تتناسب الوحدات المعجمية مع غرض القصيدة، وقصد بـ(التسويم) فواتح

---

(١) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثالثة، تونس، ٢٠٠٨م، ص٢٦٦-٢٦٧.

(٢) نفسه، ص٢٦٠.

(٣) نفسه، ص٢٦٧.

الفصول؛ أما مصطلح (التحجيم) فقصد به أعقاب الفصول[1].

فلقد ذكر أن هناك أربع وسائل لوصل بعض الفصول ببعض وهي: من خلال الألفاظ ومن الغرض من القصيدة، أو أن يحدث وصل للفصول من خلال الألفاظ فقط دون الغرض، أو يتحقق الوصل بين الفصول من خلال الغرض دون الألفاظ، وأحيانًا لا يكون هناك رابط بين الفصول لا من حيث الألفاظ فقط بل من الغرض كذلك.

ففي النوع الأول يكون هناك عَلَقة –على حد تعبير حازم– بين آخر الفصل وأول الفصل الذي يليه من جهة الغرض، ومن جهة العبارة بأن يكون أحد الألفاظ التي في الفصل السابق يتطلب بعض الألفاظ في الفصل اللاحق من جهة الإسناد، أما الضرب الثاني متصل العبارة منفصل الغرض؛ ففيه يكون التعلق بين الفصلين مبنيًّا على الناحية التركيبية فقط، وهذا الضرب لم يُفضله حازم ولكنه فضّل النوع الثالث لأنه يُشعر المتلقي بالتجدد عند تنقله بين الأغراض؛ مما يدفع السأم عند المتلقي أما النوع الرابع فهو نظم مشتت من كل وجه لأن الفصل اللاحق يهجم على الفصل السابق دون إشعار أو مناسبة[2].

واصطلح حازم على تسمية انتقال الشاعر من غرض إلى غرض بـ(الصورة الالتفاتية)؛ وذلك إذا انعطف الأديب من أحد الأغراض إلى آخر انعطافًا لطيفًا من غير واسطة، كأن يكون الغرض الأول توطئة للغرض الآخر، وقَصَد الشاعر ذلك من بداية القصيدة، أما إذا لم يقصد الغرض الثاني ولكنه جاء على ذهنه دون تخطيط مسبق فحدث انعطاف في المعنى –على حد قول حازم– عن طريق تمهيد؛ فهذا يسمى (التفات) وصنّفه إلى ثلاثة أقسام[3].

---

(١) نفسه، ص٢٦٧-٢٦٨.

(٢) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٢٦٢.

(٣) نفسه، ص٢٨٣ - ٢٨٤.

ولعل ما تَوَصّل إليه حازم القرطاجني يقترب كثيرًا من النظرية النصية؛ حيث يشير الدكتور صلاح فضل إلى ضرورة "أن يكون التماسك للنص ذا طبيعة دلالية، ويتميز بخاصية (خطية) أي أنه يتصل بالعلاقات بين الوحدات التعبيرية المتجاورة داخل المتتالية النصية؛ فالتماسك يتحدد على مستوى الدلالات عندما تكون العلاقات قائمة بين المفاهيم والذوات، والمشابهات والمفارقات في المجال التصوري. كما يتحدد أيضًا على مستوى المدلولات أو ما تشير إليه النصوص من وقائع وحالات"(١).

ولقد تَوَقّف في منهاجه عند كيفية الحبك ووسائله عن طريق دراسة تطبيقية رائدة كشفت عناصر التماسك، وأدوات الربط بين أجزاء قصيدة المتنبي في مدح كافور الإخشيدي التي مطلعها: (الطويل)

أُغالِبُ فيكَ الشّوْقَ وَالشوْقُ أغلَبُ   وَأعجبُ من ذا الهجرِ وَالوَصْلُ أعجبُ(٢)

وفيها أشاد حازم القرطاجني ببراعة المتنبي في وصل الفصول بعضها ببعض، ووصف كلامه بالمرتب أحسن ترتيب ومفصلًا أحسن تفصيل وموضوعًا بعضه من بعض أحكم وضع، ووسمه بالنموذج الذي يجب أن يُحتذى في استفتاحات الفصول(٣).

ولذلك تستطيع الدراسة أن تطمئن إلى نتيجة مفادها أن بعض النقاد القدامى قد وعوا بصورة كبيرة أهمية التماسك بين أجزاء القصيدة وإن تعددت الأغراض داخلها، وأن هذا التعدد نشأ بسبب طبيعة العصر وخصوصية الثقافة العربية، وأنه من غير المستساغ وَسْمُ الناقد القديم بالنظرة الجزئية للشعر وبعدم إدراكه لأهمية الحبك داخل النص(٤).

---

(١) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٢٣٦.

(٢) المتنبي: ديوانه، بشرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٦م، ٣٠١/١.

(٣) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٢٧٠.

(٤) راجع طه حسين: حديث الأربعاء، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٤م، ص٤٠-٤١. ومحمد خطابي: لسانيات النص، ص١٤١-١٦٣.

الحبك في الدراسات النصية

يعد الحبك عنصرًا من عناصر النظرية النصية وتنحصر مهمته في تحديد العلاقات الدلالية التي تربط بين وحدات النص الجزئية لتشكيل الوحدة النصية الكلية لنص ما؛ فالنص هو وحدة كبرى يتشكل من أجزاء مختلفة، تقع من الناحية اللغوية والتركيبية على مستوى أفقي ومن الناحية الدلالية على مستوى رأسي فـ"عناصر السبك تمثل البنية السطحية القائمة على بنية تحتية تعمل أساسًا لها، وهي الحبك"(١)، والنص االذي يفتقد الحبك بين وحداته يفقد حقيقة كونه نصًا بالأساس، لأن أي نص هو رسالة إلى المتلقي، والحبك هو الكيفية التي يستطيع المتلقي من خلالها فهم المعنى المراد توصيله.

فالمتلقي يتفاعل مع المعلومات التي يعرضها النص وفي ذهنه تصوراته السابقة عن العالم وتجربته الذاتية، وبالتالي يكون المتلقي –في جانب من الجوانب– صانع الحبك للنص، وفي بعض الأحيان يكون المتلقي هو المسئول عن فقده للتماسك داخل النص إذا فشل في سد الفجوات بين الأفكار التي يطرحها المبدع(٢) بسبب عدم انتباه للروابط الدلالية الصريحة أو الضمنية داخل النص أو لإغفاله الربط بين النص وبين السياق الخارجي الذي أُنتج فيه.

الحبك عند براون ويول

اعتمد براون ويول على المتلقي في الحكم على انسجام النص فـ"ليس هناك نص منسجم في ذاته ونص غير منسجم في ذاته باستقلال عن المتلقي؛ بل إن المتلقي هو الذي يحكم على نص بأنه منسجم وعلى آخر بأنه غير منسجم"(٣)؛ فانسجام الخطاب شيء غير معطى داخل النصوص؛ بل شيء بيني معتمد تمامًا على المتلقي،

---

(١) حسام أحمد فرج: نظرية علم النص، ص١٩.

(2) Fleckenstein, Kristie S. "An Appetite for Coherence". College Composition and Communication, Vol. 43, No.1, 1992, P.83.

(٣) محمد خطابي: لسانيات النص، ص٥١.

ولإثبات وجهة نظرهما قدّما بعض الأمثلة التي تفتقر إلى الروابط الشكلية (السبك)؛ ولكن يستطيع أن يفهمها المتلقي ويؤلها إلى معناها الحقيقي، ولقد توصلا إلى افتراضين "من أجل تحديد المبادئ والعمليات التي يشغلها المتلقي بهدف اكتشاف انسجام أو عدم انسجام خطاب ما:

- لا يملك الخطاب في ذاته مقومات انسجامه، وإنما القارئ هو الذي يسند إليه هذه المقومات.
- كل نص قابل للفهم والتأويل فهو نص منسجم، والعكس صحيح"[١].

وقدم كل من بروان ويول المبادئ التي تساعد المتلقي على اكتشاف الانسجام وهي:

١- مبدأ السياق وخصائصه

يتشكل السياق -وفق رؤيتهما- من المتكلم/ الكاتب، المستمع/ القارئ، الزمان والمكان، والسياق له دور أساسي في تأويل الخطاب، فأحيانًا يكون هناك قول واحد ولكن بتأويلين مختلفين تمامًا نظرًا لاختلاف السياق، ومن هنا كان من المفيد معرفة السياق الذي أُنتج فيه النص[٢].

٢- مبدأ التأويل المحلي

يعتبر هذا المبدأ تقييدًا للطاقة التأويلية لدى المتلقي اعتمادًا على خصائص السياق، ووفقًا لذلك فـ"المتلقي مدعو إلى عدم إنشاء سياق يفوق ما يحتاج إليه للوصول إلى فهم معين لقول ما"[٣].

---

(١) نفسه، ص٥٢.

(٢) محمد خطابي: لسانيات النص، ص٥٢-٥٦.

(٣) براون ويول: تحليل الخطاب، ص٧٢.

٣- مبدأ التشابه

يُظهر هذا المبدأ أهمية التجارب السابقة في مساعدة المتلقي في عملية تأويل الخطاب، فالنصوص المشابهة السابقة تساهم بشكل فعال في مواجهة النص وتأويله، فـ"من ضمن ما تزود به التجربة السابقة المتلقي، القدرة على التوقع؛ أي توقع ما يمكن أن يكون اللاحق بناء على وقوفه –أي المتلقي– على السابق"[١].

٤- مبدأ التغريض

وهو يعني أن نقطة بداية الخطاب سوف تؤثر في عملية التأويل برمتها بعد ذلك لأن الخطاب يتشكل على هيئة متتاليات من الجمل متدرجة من البداية إلى النهاية، هذا الترتيب سيتحكم في تأويل الخطاب، فكل عنوان ما "سيؤثر في تأويل النص الذي يليه، كما أن الجملة الأولى من الفقرة الأولى لن تفيد فقط تأويل الفقرة، وإنما بقية النص أيضًا"[٢]، وتتعدد طرق التغريض منها: تكرير اسم الشخص، استعمال ضمير يحيل إليه، استعمال ظرف زمان يخدم خاصية من خصائصه، أو تحديد دور من أدواره في فترة زمنية محددة[٣].

وتختلف الدراسة مع الباحثين براون ويول في أمرين: أولًا: أنهما أغفلا تمامًا قصدية المؤلف من نصه، وجعلا المتلقي هو وحده صاحب الحق في إضفاء المعنى على النص، مما سيؤدي في النهاية إلى وجود تأويلات لا نهائية للنص، وفي هذا إشارة لقضية (موت المؤلف) الذي يصبح لا وجود له بعد تأليفه للنص، وهذه القضية لا تطمئن إليها الدراسة، لأن النص هو نتاج مبدعه ولا يمكن تغييبه بأي حال من الأحوال.

ثانيًا: مدى مصداقية إشارتهما إلى أنه لا يوجد نصوص منسجمة أو غير

---

(١) محمد خطابي: لسانيات النص، ص٥٨.

(٢) نفسه، ص٥٩.

(٣) نفسه والصفحة.

منسجمة؛ وإنما المتلقي هو الذي يحدد انسجام النص، فالدراسة لا تطمئن لهذه المقولة لأنه توجد نصوص بالفعل يحكم عليها المتلقون بأنها غير منسجمة ومفككة ولا رابط بين أجزائها، مثل (اشتريت بذلة جميلة عندما جفت المحيطات؛ لذا سأشتري سيارة الأسبوع القادم) فهذه الجمل تفتقد إلى الحبك ولا يعود افتقارها إلى الحبك للمتلقي بل لذاتها؛ وبالتالي يكون الاعتماد فقط على المتلقي محل شك كبير ويحتاج إلى مزيد من المراجعة.

الحبك عند فان دايك

يتبدى الحبك عند فان دايك في عدة مظاهر لا بد أن تتوافر في النص لكي يكون منسجمًا، هذه المظاهر هي الترابط بين القضايا، وترتيب الخطاب، الخطاب الناقص والخطاب التام، والبنية الكبرى.

أولًا: الترابط بين القضايا

تعد قضية الترابط بين القضايا داخل النص من الأسس الواجب توافرها لتحقيق انسجام النص، ولكي يتم الترابط الدلالي بين الجمل لا بد من استيعاب طبيعة العلاقة بين معاني الكلمات الواردة في الجمل؛ فهناك "سلسلة من القضايا يتم التعبير عنها من خلال جملة أو من خلال عدد من الجمل، ويمكننا أن نقول عن القضية إنها صحيحة أو خطأ. وبقول آخر فإن القضية تحيل أو لا تحيل إلى حدث. وإن الواقع التاريخي الذي نعيش فيه إنما هو مجموعة من الحوادث تسمى أيضًا العالم الممكن.. وإن الوقائع التي تحيل إليها الجمل المتعاقبة في التتابع تنتمي غالبًا إلى عالم واحد هو العالم الممكن نفسه (العالم الواقعي أو العالم المتخيل)"(١)؛ فالنص يتشكل من مجموعة منتظمة من القضايا أو المركبات القضوية، تترابط مع بعضها البعض على أساس

(١) منذر العياشي: العلاماتية وعلم النص، ص١٥٦-١٥٧.

محوري– موضوعي أو جملة أساس، من خلال علاقات منطقية دلالية[1] مثل السبب والنتيجة والسؤال والجواب.

ولكن لا يحتاج الترابط –من وجهة نظر فان دايك– أن يكون تصوريًّا فقط؛ بل يجب أن يكون متحققًا في الواقع على معنى أن أحوال المقام (كوحدات الزمان والمكان في العالم) تتخصص بحيث يصير الأفراد والخواص والأحداث مترابطة (على صفة من الهوية، ومبدأ السبق، واللحوق، والتعاقب)[2]؛ فالربط بين القضايا يضم بين طياته العلاقات الدلالية والإحالية في آن؛ حيث يُفترض وجود علاقات إحالية بين منطوقات اللغة والوحدات في الواقع الخارجي، ومن ثم يفترض أن القضايا ترتبط بوقائع في العالم الخارجي، أو أن القضية ما هي إلا تصور محدد لواقعة ممكنة في جملة ما يُعبر عنها في سياق معين [3].

ثانيًا: الأطُر

هي "أشكال معينة للتنظيم بالنسبة للمعرفة المحددة عرفيًّا التي نمتلكها عن العالم. ومن ثمَّ تشكل الأطر جزءًا من ذاكرتنا الدلالية العامة.. إن معرفة الإطار ضرورية للتفسير المحدد لأحداث اجتماعية أكثر تباينًا؛ لإسهام خاص كافٍ في تلك الأحداث، وبوجه عام لإيجاد مدلول لسلوكنا الخاص وسلوك الآخرين"[4]؛ فهي معطيات ثابتة تتناسب مع الذوات المصاحبة والسياق المحيط بها، يستدعيها المتلقي من ذاكرته من خلال معرفته بالعالم، فعلى سبيل المثال (مُحَمَّد يسافر بالباخرة) فهنا يُمكن إدراك أن على مُحَمَّد أن يحجز تذكرة لكي يستطيع السفر على متن الباخرة،

---

(١) سعيد حسن بحيري: علم لغة النص- المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ١٩٩٧م، ص١١٠.

(٢) فان دايك: النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٠م، ص٨٢.

(٣) عزة شبل: علم لغة النص، ص١٨٨.

(٤) فان دايك: علم النص، ص٢٧٠-٢٧١.

وكذلك أنه لا بد أن يذهب إلى الميناء ليستقل الباخرة من هناك؛ فهذه الأشياء تمثل إطارًا ثابتًا ومستقرًا في الذاكرة الجمعية، ولكن من الوارد أن تُحدث تغيرات فجائية؛ كأن يحب فتاة على متن السفينة، أو أن تتعرض السفينة للغرق أو ما شابه.

ثالثًا: ترتيب الخطاب

يعتقد فان دايك أن المبدع عليه أن يتبع ترتيبًا معينًا عندما يقدم معلوماته داخل النص، ويكون هذا الترتيب خاضعًا لمبادئ مختلفة ومن أهمها معرفتنا بالعالم؛ لأن هذه المعرفة تمكننا من التفرقة بين الترتيب العادي وغير العادي للنص؛ فأحيانًا يلجأ المبدع إلى تغيير الترتيب لإحداث "تداولية ملائمة لمهمة التواصل وغرضه لبعض القضايا، وقد تكون أنماط أخرى من التحول راجعة إلى تغيير الإدراك الحسي والمعرفي وتحوله نحو أكثر عمومية، وهو تغير لا يمس تركيب الأحداث نفسها؛ وإنما ترتيب الإدراكات الحسية والمعرفية لهذه الأحداث هو الذي يحدد بنية الخطاب"(١)، والمبدع إذا أراد أن يغير البنية السيمانطيقية للخطاب؛ فعليه أن يترك إشارات واضحة وأمارات مخصوصة للمتلقي حتى يصل إلى التأويل الأكثر ملاءمة للنص، ومن هذه الأمارات حرف الاستدراك (لكن)(٢)، ويعد مفهوم الترتيب المعتاد للنص مفهومًا نظريًّا؛ إذ إنه ليس صارمًا إلى درجة استحالة تغيير الترتيب في متتالية ما؛ لأنه ليس قانونًا يجب على الجميع الالتزام به، فاحتمالية التغيير تكون مصحوبة بنتائج تجعل التأويل مختلفًا من زاوية تداولية(٣).

ولقد حدد فان دايك العلاقات الضابطة التي تحدد الترتيب الطبيعي للوقائع المتتالية، وهي:

"أ. عام– خاص

---

(١) فان دايك: النص والسياق، ص١٤٢.

(٢) نفسه، ص١٤٤.

(٣) محمد خطابي: لسانيات النص، ص٣٨.

ب. الكل– الجزء

ج. المجموعة– المجموعة الفرعية– العنصر

د. المتضمّن– المتضمَّن

هـ. الكبير– الصغير

و. الخارج– الداخل

ز. المالك– المملوك"[1]

فهذا الترتيب يقوم بدور أساسي وواضح في انسجام النص، وإذا حدثت مخالفة لهذا الترتيب دون أن يكون محققًا لأغراض وأهداف محددة سلفًا من قِبل المبدع كان الخطاب غير منسجم.

رابعًا: الخطابان التام والناقص

يطرح فان دايك فكرة الاختلاف بين طريقة النصوص في عرض الوقائع عن طريق تفريقه بين الخطاب التام والخطاب الناقص؛ فالخطاب التام/ الصريح يتم فيه تقديم الوقائع المكونة له بصورة واضحة دون أن يبذل المتلقي جهدًا كبيرًا في الاستدلال عليها، ولكن وسم فان دايك عملية الإفراط في الوصف بأنها ليست مناسبة من الوجهة التداولية، فقد تصير معظم المعلومات حشوًا أو غير ملائمة في التحاور[2]، فالمبدع في الخطاب التام يضع كل الوقائع اللازمة لتكوين صورة ذهنية كاملة لدى المتلقي.

أما الخطاب الناقص/الضمني فيطرح فيه المبدع وقائع غير كاملة ويعطي الفرصة

---

(١) محمد خطابي: لسانيات النص، ص٣٩.

(٢) فان دايك: النص والسياق، ص١٥٦.

للمتلقي باستغلال آلة الاستدلال لفهم وتأويل الخطاب[١]، ويعد كمال الوصف أو نقصه متوقفًا بدرجة أساسية على موضوع الخطاب ونوعه، فعلى سبيل المثال عند افتراض جريمة قتل لأحد السياسيين الوطنيين؛ فنجد الشرطة تحقق في الزيارات والأفعال والأقوال والاستقبالات التي قام بها الضحية حتى لحظة مقتله، فهنا لا بد من ذكر المعلومات الدقيقة التي قد تكون مفيدة للتحقيق، ومثال آخر يتعلق بالإنجازات السنوية التي حققتها شركة ما، فسيتضمن مشروعات الشركة والأرباح والخسائر فقط، ولن يلتفت إلى تصرفات بعض الموظفين في الشركة إلا إذا أثرت فعليًّا عليها[٢]؛ فالخطاب التام والناقص يتمتعان بالحبك إذا كان التمام أو النقصان لأسباب تداولية، ويعد الخطاب غير منسجم إذا كان فوق التام لأن به تفاصيل كثيرة متعلقة بفعل واحد ولا تؤثر على سير الوقائع داخل النص، أو دون التام وفيه يذكر المبدع بعض التفاصيل ويحذف أخرى على الرغم من كونها أساسية في الخطاب، ولا يمكن الاستدلال عليها مما يؤثر بالسلب على عملية تأويل الخطاب.

خامسًا: البنية الكبرى

صاغ ناعوم تشومسكيNoam Chomsky في نظريته التوليدية التحويلية مصطلح البنية العميقة (Deep structure) الذي يعبر عن البنية الدلالية للجملة، هذه البنية مشتركة بين كل اللغات؛ لأنها ليست سوى انعكاس لأشكال الفكر الإنساني، وذلك في مقابل مصطلح البنية السطحية (Surface structure) والذي يعبر عن الجملة كما هي مستعملة في عملية التواصل كمجموعة من العلامات الملفوظة أو المكتوبة وتختلف كل لغة في بنيتها السطحية عن الأخرى[٣]؛ ففي هذا المثال:

---

(1) van Dijk, Teun A. & Kintsch, Walter. "Toward a model of text comprehension and production". Psychological Review, Vol. 85, No.5, 1978, P 365.

(٢) راجع فان دايك: النص والسياق، ص١٥٦ – ١٦٣، ومحمد خطابي: لسانيات النص، ص٤٠-٤٢.

(٣) ناعوم تشومسكي: اللغة والعقل، ترجمة إبراهيم مشروح ومصطفي خلال، دار تينمل، مراكش، ص٤٢.

- مُحَمَّد طُرد من العمل

- تم طرد مُحَمَّد من العمل

فالجملتان لا تختلفان إلا من الناحية التركيبية؛ وهو ما يسمى البنية السطحية؛ ولكنهما متماثلان في مستوى البنية العميقة أي في الدلالة.

وجاء تطوير فان دايك لمصطلح البنية العميقة ليحوله لمصطلـــح البنية الكبـــرى(Macrostructure) في علم النص، فهو يُعنى بالفكرة الأساسية للخطاب ككل وليس التوقف أمام الجملة فقط كما فعل تشومسكي، ولكن لا ينبغي أن يُفهم أن الخطاب هنا يقابل الجملة ولكنها تكوّنه، ولا شك أن تجاوز حدود "الجملة في التحليل يسمح بطرح إمكانات متعددة للفهم وفضاءات أرحب في التفسير(١).

وتتكون البنية الكبرى من مجموع الأبنية الصغرى (Microstructure)(٢)، هذه الأبنية الصغرى تنتظم بواسطة أنواع من العلاقات الدلالية داخل النص؛ فالقضايا تنتظم داخل النص على شكل بناء هرمي، قمته البنية الكبرى وقاعدته القضايا المفردة المترابطة؛ لذا يكون مستوى تذكر الأبنية الكبرى للنص أفضل كثيرًا من الأبنية الصغرى.

ويختلف تحديد البنية الكبرى للنص من قارئ إلى آخر؛ وذلك لأن القراء "يختارون من النص عناصر مهمة تتباين باختلاف معارفهم واهتماماتهم أو آرائهم. وعليه يمكن أن تتغير البنية الكبرى من شخص إلى آخر؛ لكن بالرغم من هذه الاختلافات يلاحظ على مستوى التفسير الإجمالي لأحد النصوص؛ وجودُ توافق كبير بين مستعملي اللغة"(٣)؛ ولذلك حاول فان دايك ووالتر كينيتش (Walter

---

(١) سعيد حسن بحيري: دراسات لغوية تطبيقية في البنية والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص٩٣.

(٢) فان دايك: علم النص (مدخل متداخل الاختصاصات)، ص٧٥.

(٣) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص٢٣٧.

(Kintsch) وضع قواعد كبرى تساهم في تحديد البنية الكبرى للنص[١]، هذه القواعد هي:

١- قاعدة الحذف: Deletion Rule

تعني أن كل معلومة غير مهمة، وليست جوهرية أو ثانوية يمكن أن تحذف، فعندما يكون لدينا مجموعة من الأقوال يمكننا ببساطة أن نحذف منها ما ليست له وظيفة يقوم بها في النص، وليست شرطًا لتفسير تتابع القضايا بصورة مباشرة أو غير مباشرة[٢].

٢- قاعدة الاختيار: Selection Rule

تتعلق هذه القاعدة بحذف كم محدد من المعلومات يمكن أن يعرفه القارئ بناءً على معرفته بالعالم، فالاختيار قائم على معارف أكثر عمومية عن المواقف أو الأحداث أو بناء على مسلمات دلالية بالنسبة للتصورات؛ فعلى سبيل المثال:

(أ) عاد مُحَمَّد إلى سيارته. (ب) ركبها. (ج) سافر إلى القاهرة.

فيمكن أن نحذف القضيتين (أ) و (ب) لأنها قيود أو أجزاء أو فرضيات مسبقة أو توابع لقضية أخرى لا يمكن أن تحذف (ج)[٣].

٣- قاعدة التعميم: Generalization Rule

تقوم هذه القاعدة بحذف معلومات أساسية لتصور ما، وتحل من خلال ذلك قضية جديدة محل قضية (قديمة)، فمثلًا:

---

(1) van Dijk, Teun A. & Kintsch, Walter. "Toward a model of text comprehension and production", P.372 .And van Dijk, Teun A. "Semantic Macro-Structures and Knowledge Frames in Discourse Comprehension" , P6-8.

www.discourses.org/…/Semantic%20Macro-Structures%20and%20K

(٢) فان دايك: علم النص (مدخل متداخل الاختصاصات)، ص٨١.

(٣) فان دايك: علم النص (مدخل متداخل الاختصاصات)، ص٨٢ - ٨٣.

(أ) على الأرض دمية (ب) على الأرض قطار خشبي (ج) على الأرض مكعبات

فيمكن حذف كل هذه القضايا لتحل قضية أخرى هي: (د) على الأرض لعب[١].

٤- قاعدة التركيب: Construction Rule

في هذه القاعدة يمكن بناء قضية كبرى من مجموعة من القضايا المفردة، فهي تعطي معلومة جديدة دون حذف أو اختيار، مثل:

(أ) ذهبت إلى محطة القطار (ب) اشتريت تذكرة (ج) اقتربت من الرصيف

(د) صعدت إلى القطار (هـ) تحرك القطار.

فتتحدد هذه السلسة في قضية كبرى هي: (و) ركبت القطار[٢].

فتطبيق هذه القواعد نسبي بين مستخدمي اللغة وفقًا لعوامل كثيرة مثل الاهتمام والمعرفة والرغبات والأهداف، ومن المفيد الإشارة إلى أن هناك وسائل أخرى تساعد على تحديد البنية الكبرى من (عناوين– كلمات رئيسية– خلاصات– ...)، فحاول فان دايك ووالتر كينيتش التوصل للبنية الكبرى عن طريق وضع هذه القواعد؛ إيمانًا بأن البنية الدلالية العامة لنص ما تتمثل بصورة مجردة في البنية الكبرى[٣].

الحبك في شعر ابن مجبر

ستحاول الدراسة رصد الحبك في شعر ابن مجبر من خلال نظرية فان دايك، وهذا لا يمنع استفادة الدراسة من الدراسات النقدية الحديثة والقديمة للوصول للحبك في بنية ظاهر النص، وذلك من خلال عدة مظاهر، وهي: الترابط بين أجزاء

---

(١) نفسه، ص٨٣- ٨٤.

(٢) نفسه، ص٨٤- ٨٥.

(3) van Dijk, Teun A. & Kintsch, Walter. “Toward a model of text comprehension and production”, P.369.

القصائد، والعلاقات بين الجمل، والإطار، والتغريض، والبنية الكبرى.

(١) الترابط بين أجزاء القصيدة

يتبدى الترابط بين أجزاء القصيدة في ثلاثة مواضع، في حسن الابتداء، وحسن التخلص، وحسن الانتهاء، ولقد أشار ابن رشيق إلى ذلك حين قال: "قيل لبعض الحذاق بصناعة الشعر: لقد طار اسمك واشتهر، فقال: لأني أقللت الحز، وطبقت المفصل، وأصبت مقاتل الكلام، وقرطست نكت الأغراض بحسن الفواتح والخواتم ولطف الخروج إلى المدح والهجاء، وقد صدق؛ لأن حُسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح، ولطافة الخروج إلى المديح، وسبب ارتياح الممدوح، وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس؛ لقرب العهد بها: فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح، والأعمال بخواتيمها، كما قال رسول الله ﷺ"[١]، فهذه المواضع الثلاثة تمثل مفاصل القصيدة.

(أ) حسن الابتداء:

شدد قدامى النقاد على أهمية حسن الابتداء في القصيدة، فوضعوا مبادئ عامة يُفضل أن يُطبقها المبدع، لأن أول بيت في القصيدة هو أول ما يتلقفه المتلقي فتثير فيه الحماسة أو الملل من الأبيات التالية، ومن هنا كان على الشاعر "أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يُتطيرُ به أو يُسْتجفي من الكلام والمخاطبات، كذكر البكاء ووصف إقفار الديار، وتشتت الأُلاف، ونعي الشباب وذم الزمان؛ لا سيما في القصائد التي تُضمّن المدائح أو التهاني، وتستعمل هذه المعاني في المراثي ووصف الخطوب الحادثة؛ فإن الكلام إذا كان مؤسسًا على هذا المثال تطير منه سامعه، وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح، فيُجتنب، مثل ابتداء قول الأعشى: (الخفيف)

(١) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، ٢١٧/١.

مـــا بُكَـــاءُ الكَبِيــــرِ بِالأَطْـــلالِ وَسُـــؤالي فَهَــــــلْ تَــــرُدُّ سُــــؤالي

دِمنَــــةٌ قَفــــرَةٌ تَعاوَرَهــــا الصَـــيفُ بِــــريحَينِ مِـــن صَـــبًا وَشَمــالِ" (١)

ويجب على الشاعر كذلك أن يختار المعنى الشريف، وأن تكون الدلالة على المعنى واضحة، والألفاظ مستحسنة غير كريهة من جهة السمع أو الفهم؛ وذلك لأن النفس تكون متطلعة لما يستفتح لها الكلام به، فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أولًا، وتنقبض لاستقبالها القبيح أيضًا، وربما كان بدء القصيدة بالتصريع أفضل لأنه يضفي الجمال عليها، وبه يُستَدلُ على قافية القصيدة مما له الوقع الحسن في أذن المتلقي ونفسه(٢)، ومن المفيد الإشارة إلى أن أغلب قصائد ابن مجبر المدحية بدأت بالتصريع(*).

ويُعتبر الشاعر مُقتدرًا إذا استطاع أن يتقن حسن الابتداء؛ لأنه ذو صلة دلالية وثيقة بما بعده؛ ولذا اعتُبر من "ضروب الصنعة التي يقدمها أمراء الكلام ونقاد الشعر وجهابذة الألفاظ؛ فينبغي للشاعر إذا ابتدأ قصيدة مدح أو ذم أو فخر أو وصف أو غير ذلك من أفانين الشعر ابتدأها بما يدل على غرضه فيها"(٣).

ولقد اختلفت مقدمات القصائد عند الشعراء؛ فمنهم من يبدأ بالمقدمات التقليدية مثل المقدمة الطللية أو الغزلية، ومنهم من يبدأ بمقدمات غير تقليدية أو مبتكرة؛ كأن يبدأ قصيدته بالتطرق إلى موضوعها مباشرة دون مقدمات، أو بالدعاء للممدوح، أو ذكر نِعم الممدوح عليه، ومن الشعراء من سار على النهجين فأحيانًا يبدأ بمقدمة تقليدية وأحيانًا أخرى يبدأ بمقدمة مبتكرة، وكان ابن مجبر أحد هؤلاء

(١) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص١٢٦.

(٢) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٢٥٣-٢٥٤.

(*) حيث بلغت القصائد المدحية المصرعة إحدى عشرة قصيدة؛ بينما بلغ عدد القصائد والمقطوعات المدحية غير المصرعة سبعًا، مقسمة إلى قصيدتين وخمس مقطوعات.

(٣) البغدادي: قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، مطبوع في رسائل البلغاء لمحمد كرد علي، الطبعة الرابعة، القاهرة، ١٩٥٤م، ص٤٥٠.

الشعراء، فهو قد نَّوع مقدمات قصائده فتارة يبدأ بمقدمات تقليدية وتارة أخرى مقدمات مباشرة.

فمن المقدمات الغزلية –على عادة القدماء– التي وردت في ديوان ابن مجبر، مقدمته في قصيدة يمدح بها المنصور ويهنئه على استسلام مدينة شلب له، يقول فيها: (الطويل)

دَعَا الشـوقُ قَلْبِي والرَّكائبَ والرَّكْبا		فلبَّـوْا جميعًـا وَهْـوَ أَولُ مَـنْ لـبّى[1]

وكذلك بدأ بمقدمة غزلية في قصيدة يمدح بها الأمير يعقوب، يقول فيها: (المديد)

أَتــراهُ يَتــركُ الغَــزَلا		وعليــه شَــبَّ واكْـتَهَلا
كَلِــفٌ بالغِيــدِ مــا عَقَلَــتْ		نَفسُــه السُّــلْوانَ مُــذْ عَقَــلا[2]

وبدأ ابن مجبر قصيدة له بوصف الرحلة إلى الممدوح وما لاقاه من مشقة وأهوال، فيقول: (الوافر)

سأســتجدي صــغيرًا مــن كبــيرِ		وأرغــبُ في حصــاةٍ مــن ثبيــرِ
وأقنــعُ بالقليــلِ النــزرِ مــمّن		يجــودُ ولــيس يقنَــعُ بالكثيــرِ
ألا إنَّ النفــوسَ إذا أَحَبَّــت		أَدلَّــت في الخَطــيرِ وفي الحَقــيرِ
ومــن يرجــو الملــوك لكــلِّ أمــرِ		فــلا يَــذَرُ الحقــيرَ مِــنَ الأُمــورِ
ووجــهُ العــذرِ في الأســفارِ بادٍ		فــلا أحتــاجُ فيــهِ إلى سفــورِ[3]

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٧٨.
(٢) نفسه، ص١١٢.
(٣) نفسه، ص٩٨.

فهو يوضح منذ بداية القصيدة أن ظروفه المادية أصبحت صعبة للغاية؛ مما اضطره للسفر لطلب المساعدة من الملك، ويقول إنه قانع بالقليل مما يجود به ممدوحه عليه ولكن ممدوحه يتميز بالجود والكرم فلا يقنع إلا بأن يجود بالكثير عليه، ثم يبدأ ابن مجبر بوصف الرحلة وما تحمله من مشاق بعد ذلك.

وإذا كان ابن مجبر قد بدأ بعض قصائده بمقدمات تقليدية؛ فإن ذلك لم يمنعه من بدء معظم قصائده مباشرة دون أي مقدمات ودون تعدد في الأغراض[١]، وهو ما أطلق عليه حازم القرطاجني مسمى القصائد البسيطة، وأحسن ما تبدأ به "وصف ما يكون في الحال، مما له إلى غرض القول انتساب شديد كافتتاح مدح القادم من سفر بتهنئته بالقدوم والتيمن له بذلك، وكافتتاح مدح من ظفر بأعدائه بوصف ذلك وتهنئته به، ثم يتبع ذلك بذكر فضائل الممدوح ونشر محامده، ويستمر في الأغراض التي تعن على الأنحاء التي لا يوجد للكلام معها اضطراب ولا تنافر"[٢]، وتبدى ذلك في قوله: (البسيط)

بُشْـرايَ هـذا لِـواءٌ قَـلَّ مـا عُقِـدا   إلا ومـد لَـهُ الـروحُ الأمـينُ يَـدَا[٣]

فالبيت الأول من هذه القصيدة يشير بوضوح إلى موضوعها، فالقصيدة غرضها مدح المنصور وحشوده الضخمة التي تجمعت من سائر القبائل والمدن قبل تحركها لاستعادة مدينة (شلب) عام ٥٨٦هـ بعد أن استولى عليها ابن الرنك[٤].

وهذا البيت يشي بعدة دلالات، فالدلالة الأولى تتضح في قوة المنصور لقدرته على تجهيز جيش بهذه الضخامة والقدرة، ثانيًا أن تكوين جيش بهذه الضخامة يبعث على التفاؤل والسعادة للنصر المرتقب، ثالثًا أنه جيش مبارك من الله، لأن النصر

---

(١) بلغت القصائد التي بدأ ابن مجبر فيها بمقدمات تقليدية ثلاث فقط، وهذا يشي بعدم اعتداده كثيرًا بعادة القدماء بالبدء بمقدمات في قصائدهم.

(٢) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٢٧٥.

(٣) ابن مجبر: الديوان، ص٩١.

(٤) ابن عذارى: البيان المغرب في اختصار أخبار ملوك الأندلس والمغرب، ٣/٣٠٧-٣٠٨

المنتظر سيكون بمعاونة سيدنا (جبريل) عليه السلام، وهذا ما يمكن تبينه بعد ذلك بمزيد من الوضوح عبر القصيدة ككل.

وبدأ ابن مجبر قصيدته بالولوج إلى موضوعها من البيت الأول، فيقول: (الطويل)

دَع العينَ تَجْنِي الحُبَّ مِنْ موقِعِ النَّظَرْ وَتَغرسُ وَرْدَ الحُسنِ في رَوْضَةِ الخَفَرْ(١)

فيكشف لنا هذا البيت عن غرض القصيدة وهو (الغزل)، فالشاعر يطلب من محبوبته الجميلة أن تتركه ينظر لها كما يشاء حتى يزداد حبها في قلبه ولا تجعل الحياء يقف حائلًا بينها وبينه، ويحاول الشاعر على امتداد قصيدته أن يقنعها بالتخلي عن هذا التدلل والحياء وأن تتقرب منه.

وكذلك قوله: (الكامل)

أشكو لِذِي الإحسانِ عَبْدِ المُحسِنِ فَلَعلـــهُ يرْثـي لِمـا قَـدْ مسَّنـي
إنّـي شُـغِفْتُ بدَلّـهِ ودَلالِـهِ وبِحُسْـنِ منظَـرِهِ وإن لم يُحْسِـنِ(٢)

ففي البيت الأول يبدو المتلقي حائرًا في تحديد غرض القصيدة، حيث تتداعى على ذهن القارئ فكرة مفادها أن (عبد المحسن) يعد من كبار القوم، وأن ابن مجبر له مظلمة ويريد منه أن يشعر بمأساته لكي يساعده على استرجاع حقه المهضوم، ولكن لا يلبث كل هذا أن يتلاشى عند قراءة البيت الثاني، فابن مجبر يهيم بـ(عبد المحسن) حبًا ويعشقه لجماله الشديد حتى عندما يتدلل عليه ويبتعد عنه، ويستمر ابن مجبر طوال مقطوعته في التغزل به وبمحاسنه ويطلب منه أن يتقرب إليه، فيما يعرف بـ(الغزل بالمذكر) الذي كان شائعًا في الأندلس في ذلك الوقت.

ومن حسن الابتداء أيضًا قوله: (الكامل)

---

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٩٧.

(٢) نفسه، ص١٢٤.

جَـــلَّ الأســـىَ فأسِلْ دَمَ الأَجْفـــانِ   مـــاذا الشـــؤونُ لغيـــر هـذا الشـــانِ[1]

ففي هذه القصيدة يستهل الشاعر مرثيته بكلمات تبعث على الحزن والأسى لِفَقْدِ (يوسف بن عبد المؤمن) ملك الموحدين، فالمصاب جلل والفاجعة بموته كبيرة، فيبكي الشاعر بشدة ويأمر الآخرين بالبكاء حتى تتقرح عيونهم بالدماء، ويتساءل في استنكار عمن يستحق هذا البكاء إن لم يكن يستحقه هذا الملك العظيم.

(ب) حسن التّخلّص

ويُقصد به حسن انتقال الشاعر من معنى إلى آخر دون أن يشعر المتلقي أن هناك فجوة في الاتصال بين أجزاء النص "فهو –أي التخلص– أن يأخذ المؤلف في معنى من المعاني، فبينما هو فيه إذ أخذ معنى آخر وجعل الأول سببًا إليه، فيكون بعضه آخذًا برقاب بعض، من غير أن يقطع المؤلف كلامه ويستأنف كلامًا آخر، بل يكون جميع كلامه كأنما أُفرغ إفراغًا، وذلك مما يدلّ على حذق الشاعر، وقوة تصرفه، وطول باعه، واتساع قدرته"[2]، وعَدَّ قدامى النقاد حسن التخلص مما أبدعه المحدثون من الشعراء، لأن معظم الشعراء القدامى كانوا ينتقلون من معنى إلى آخر دون أن تكون هناك علاقة سببية قوية وهو ما يسمى بالاقتضاب[3].

ولقد تبدى حسن التخلص عند ابن مجبر كما في قوله: (الوافر)

أَتَرْجُـو فِطـرَ أَهْـلِ الصَّـومِ عِنـدي؟   لقـــــد أَصْبَحْـــتَ ذا رَأْيٍ فَطِيـــــرِ

أَإِحْسَـانَ الرَّشيـد ظَننـتَ عِنْـــدِي   فَأَنْـــتَ تَـرُومُ تَيْسيـــــرَ العَسِيـــــرِ

---

(١) نفسه، ص١٢٣.

(٢) ابن الأثير: الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تحقيق مصطفي جواد وجميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٥٦م، ص١٨١.

(٣) راجع ابن طباطبا: عيار الشعر، ص١١٥. وحازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ٢٨٦/٢٧٥. وابن الأثير: الجامع الكبير، ص١٨١. وكذلك القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣م، ص٣٢٤.

أراكَ شَمَمْــــــتَ رائحــةَ الأمــانِي　　لـذِلكَ شِمْــتَ بارقَــةَ السُــــرورِ

ثم ينتقل الشاعر إلى:

أَميــــرٌ قَــد محــا ظُلَــم اللّيَالــي　　وأَغْــرَقَ جـــودُه نُــوَبَ الدُّهُــورِ

يَمَــــــلُّ الــدهرُ مـــن يَأسٍ وبَأسٍ　　وليـــس يمَــلُّ مِنْ خيــرٍ وخيــــرِ(١)

ففي بداية القصيدة يحاول الشاعر أن يتحايل على الكيال حتى يحصل منه على طعام، ولكن الكيال يكشف حيلته ويقول: إنك لن تخدعني برواية أشعار جرير والفرزدق وأخبار الأمم الماضية؛ لأنني لن أستفيد من هذا الحكي شيئًا، فأنا لست الرشيد في الإحسان، والرشيد هذا هو المقصود بالمدح، وهو رشيد الموحدين الأمير أبو حفص عمر بن يوسف بن عبد المؤمن بن علي والي شرق الأندلس(٢)، وعندما يَذكر الكيال اسم هذا الأمير تتحول حياة الشاعر إلى الأماني السعيدة والسرور، فهو أمير جواد يتحدى بكرمه مصائب الزمن ويزيلها ولا يتوقف أبدًا عن فعل الخير.

وظهر كذلك حسن التخلص في قوله: (المديد)

عَطلتْنِـــــي الغيـــدُ عَنْ جَلـــدِي　　وأنـــــا حَلَّيتُـــــــها الغَــــــزَلا

حَمَلَـــــت نفســــــي على فِتَـــنٍ　　سُمْتُهـــــا صَبْــــرًا فَمَــــا احــتَمَلا

ثُــــــمَّ قَالَـــت سوف نَتْـــرُكُهـــا　　سَلَبــــــًا للحُـــــــب أو نَفَـــــــلا

ثم يقول:

قلــــــتُ أَمَّــــا وَهيَ قد عَلِقَـــتْ　　بأميــــــــرِ المؤمنيــــــــنَ فـــــلا

مَـــا عَــــدا تأْمِيــلُهــــا مَلِكــــًا　　مـــــــن رآهُ أدرَكَ الأَمَـــــــــلا

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٩٨-٩٩.

(٢) ابن صفوان الإدريسي: زاد المسافر، ص١١.

أَوْدَع الإحسانُ صفحَتَهُ ... ماء بشر ينقَعُ الغلَلا[1]

فالشاعر في الأبيات السابقة يعاني من شدة حبه ولا يشعر بالراحة بسبب تدلل محبوبته وتمنعها عليه، فهي منذ أن علمت أنه يحبها ويعشقها لم تقترب منه رغبة في زيادة ولعه وتعلقه بها، ولذا فهو يحاول أن يصبر ولكن نفسه لا تحتمل هذا الصبر والشقاء فيكره الحب لذلك، ثم لا يلبث أن يغير من رأيه عندما تتعلق روحه بأمير المؤمنين المنصور، والشاعر هنا جعل الحب رابطًا بين الغزل والمدح، فالشقاء القاسي الذي تعرض له من محبوبته تغير إلى سعادة وبشر، فحسن وجهه يعطي الأمل في الحياة، وجوده لا يقف عند حد.

وتبدى كذلك حسن التخلص في قوله: (الوافر)

مَضى متقلدًا سيفي مضاءٍ ... هما الإلهامُ والجيشُ اللهامُ

فسل ما حلَّ بالأعداءِ منهُ ... وكيفَ استُؤصِلَ الداءُ العُقامُ

لقد برزت إلى هولِ المنايا ... وجوهٌ كان يحجبُها اللثامُ[2]

ففي البيت الأول يصف ابن مجبر ممدوحه بأنه يمتلك الإلهام الإلهي لأنه خليفة الله في الأرض ويمتلك كذلك الجيش القوي الذي يستطيع أن يدافع به عن دولته، ثم ينتقل –على عادة القدماء في تخيلهم لصديق معهم يتخاطب معهم– لغرض آخر من خلال الفعل (سل)، ليبدأ في وصف أعداء الممدوح بعد أن مزقهم شر ممزق في المعركة.

ولعل من المفيد الإشارة إلى أن هناك قصائد كثيرة في الديوان لا تجد الدراسة بها حسن تخلص؛ وذلك لأنها مدحية خالصة، فلا تتعدد بها الأغراض؛ فهي تبدأ بالمدح وتنتهي بالمدح، وهي ظاهرة انتشرت بين المحدثين كما أشار لذلك حازم القرطاجني

---

(١) ابن مجبر: الديوان، ص١١٣-١١٤.

(٢) ابن مجبر: الديوان، ص١٢٢.

"فقد كان من المحدثين من يعفي خاطره في الخروج إلى المديح اقتداء بالمتقدمين فيهجم على المديح من غير توطئة له"(1).

(ج) حسن الانتهاء:

تشي براعة الانتهاء بقدرة الشاعر وتمكنه من موهبته، حيث يتجلى فيها قدرته على الخروج من القصيدة بطريقة ملفتة ومثيرة لإعجاب المتلقي؛ ففي خاتمة القصيدة يجب "أن يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة، وأن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفر للنّفس عما قصدت إمالتها إليه أو مميل لها إلى ما قصدت تنفرها عنه"(2)، وعندما تكون الخاتمة مذيلة بالأبيات الحكمية أو بالدعاء أو بالتهنئة؛ فهذه أفضل نهاية ممكنة للقصيدة؛ لأنها تترك أثرًا كبيرًا في نفسية المتلقي.

ولقد تبدى حسن الانتهاء في خاتمة قصيدة ابن مجبر بقوله: (الرمل)

يا لهـــا مِـــنْ أَوْبَـــةٍ مَحْمُـــودةٍ   سَـقَتْ الـــدَّهرَ حيــاةَ الطَّـــرَبِ(3)

ففي هذه الخاتمة يهنئ ابن مجبر المنصور على رجوعه ظافرًا إلى مراكش بعد عدة حروب خاضها وانتصر فيها، وكذلك لقدرته على القضاء على تمرد كاد يعصف بأركان دولته، فتعتبر هذه الخاتمة مصرحة للغرض من القصيدة.

وختم ابن مجبر قصيدته في مدح الرشيد بقوله: (الوافر)

بَقِيــتَ لنــا وسَمْعُـك ليـــس يَخْلُـو   مِـــنِ اسْتِحسْـــانِ مُـــثْنٍ أَو مُشِـــيرِ(4)

فهذه الخاتمة تنتهي بالدعاء للممدوح والثناء على كرمه البالغ، ولا تعدم الدراسة رابطًا بينها وبين القصيدة التي تدور حول كرم الأمير الرشيد على الناس ووقوفه

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٢٨٧.

(2) نفسه، ص٢٥٦.

(3) ابن مجبر: الديوان، ص٨٣.

(4) نفسه، ص٩٩.

بجانبهم في المصائب.

وكان الدعاء حاضرًا كذلك في قوله: (الوافر)

حَيـاةُ الديـــنِ دولتُـــه فَدَامــــتْ لأمـــرٍ قـــد أُتِيـــحَ لـــــهُ الـــدَّوامُ
ســلامُ اللهِ مِــنْ قُـــرْبٍ وبُعْـــدٍ عليـــه وحُـبُّ مَـنْ نَـزَلَ السَّـلامُ(١)

فابن مجبر يهنئ المنصور برجوعه إلى عاصمة ملكه مرة أخرى، ويدعو أن يُسَلمه الله من كل سوء وفي كل وقت ومكان وأن يبعد عنه شر الأعداء.

وكذلك يقول: (الكامل)

إنْ شئـــتَ ظِـلًا لا يـزُول بحَالَـةٍ فاعْمِـدْ إليـهِ ذي الإمـامِ العـادلِ(٢)

استطاع ابن مُجبر أن يربط بين رثاء الشباب والمدح، فهو في مقطوعته يتحسر على فترة شبابه التي مرت سريعًا فلم يستطع أن يشعر بها أو يعتمد عليها، ولكنه يختمها بأن الحاكم الصالح هو من يجب أن تعتمد عليه وليس الشباب الزائل.

وفي حسن الانتهاء أيضًا يقول: (الطويل)

وتَجْحَـدُ أَنـوارَ الحُمَيَّـا بلونِهـا كقلـبِ حسُـودٍ جاحدٍ يدَ مُنْعِـمِ(٣)

فلقد وجه ابن مُجبر توبيخًا قاسيًا في هذا البيت لحاسد أراد أن يختبر موهبة شاعرنا في الارتجال ولكن جاء هذا الاختبار على صورة مهينة وهي وصف زجاجة خمر، فعلى الرغم من أن الشاعر قدم له الخير كثيرًا؛ فإن هذا الرجل كان جاحدًا لهذا الخير وحاسدًا لابن مُجبر، فأصبح قلبه أسود مثل زجاجة الخمر.

وتبدى حسن الانتهاء كذلك في قوله: (السريع)

---

(١) نفسه، ص١٢٢.

(٢) نفسه، ص١١٥.

(٣) ابن مجبر: الديوان، ص١١٩.

آياتُ داودٍ إِذَنْ في يَـــــــــــدِي   إن لان لـــــي قلـــبُ أَبِي بَكْـــرِ[1]

فشاعرنا قد أظهر حبه واشتياقه لمحبوبه وما يكابده من معاناة في هذه الحب في القصيدة؛ وذلك لأن أبي بكر يتمنع عليه، فينهي قصيدته بأمنية يتمنى أن يحققها وهي أن يشعر به محبوبه ويميل إليه ويربط هذه الأمنية بمعجزة نبي الله داود، حيث كان يتمتع بقدارت خارقة للطبيعة ومنها ليونة الحديد في يده، فجعل ابن مجبر قلب محبوبه معادلًا للحديد وجعل نفسه معادلًا لسيدنا داود عليه السلام في قدراته، فكانت أحسن الانتهاءات ما أذنت بانتهاء الكلام[2].

(٢) العلاقات الدلالية بين القضايا

فطن البلاغيون القدامى إلى أنماط الترابط الدلالي بين القضايا، وتم تصنيفها في إطار ما يسمى بالإطناب المفيد، واستطاع حازم القرطاجني بعد ذلك أن يحدد العلاقات الأساسية للتماسك الدلالي بين القضايا المثارة بالنص؛ فلا بد "أن يردف البيت الأول من الفصل بما يكون لائقًا به من باقي معاني الفصل؛ مثل أن يكون مقابلًا له على جهة من جهات التقابل أو بعضه مقابلًا لبعضه، أو يكون مقتضى له مثل أن يكون مسببًا عنه، أو تفسيرًا له، أو محاكيًا بعض ما فيه ببعض ما في الآخر، أو غير ذلك من الوجوه التي تقتضي ذكر شيء بعد شيء آخر. وكذلك الحكم في ما يتلى به الثاني والثالث إلى آخر الفصل"[3]؛ فهناك إذن علاقة تفسيرية وسببية ومقابلة ومحاكاة أو غير ذلك مثل (الاعتراض) تؤدي لنص متماسك، ويندرج أسفل هذه العلاقات الأساسية جميع أنواع الترابط الدلالي التي أشار إليها البلاغيون القدماء.

ومن المفيد الإشارة إلى أن هورست أيزنبرج (Horest Isenberg) قد حدد العلامات الدلالية المميزة للتماسك بين الأبيات، وهي تقترب بدرجة كبيرة من الأنماط

(١) نفسه، ص٩٥.

(٢) القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، ص٣٢٦.

(٣) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٢٦١.

التي أشار إليها القدماء(١)، وهذا إنما يدل على مدى الوعي الكبير لحازم القرطاجني والبلاغيين القدماء بعملية تشكيل المعاني داخل النص، إلا أنه لا يمكن الادعاء بأن البلاغيين كانوا على علم كامل بخطوات التحليل النصي؛ وهذا لا ينتقص من قيمتهم شيئًا؛ لأن السمة الأساسية للزمن هي التطور.

وستقوم الدراسة باستخلاص ما يناسبها من هذه العلاقات وهي:

أولًا: العلاقة التفسيرية

(أ) الإيضاح بعد الإبهام

تساهم هذه العلاقة في ضمان الاستمرارية الدلالية داخل النص، ويندرج تحت هــذه العلاقـــة علاقات فرعية مثل:

١- **علاقة التفصيل بعد الإجمال:** وهي أن "يورد المتكلم المعنى مبهمًا، وبعد ذلك يورده موضحًا"(٢)، ولقد تعددت هذه العلاقة داخل ديوان ابن مُجبر، مثل قوله: (البسيط)

مشـمِّر الـبُرد للحـربِ الزبـونِ وقـد ... ضـفت عليـه مـن التَّقْـوَى جلابيـبُ

فـالبيضُ مـنهنَّ مسلـولٌ ومـدخرُ ... والخيـلُ مـنهنَّ مرْكـوبٌ ومَجْنـوبُ(٣)

يصف الشاعر هنا حال المنصور فهو رجل حرب من الطراز الأول ولا يخشى شيئًا، وعلى الرغم من ذلك فهو يتقي الله وليس بظالم لأحد؛ لذلك تجد السيف في وضع الاستعداد للقتال (مسلول)، أو أن هناك استسلامًا من الأعداء فسيفه في الغمد (مدخر)، وكذلك الخيل فهي (مركوب) وقت الحرب الطاحنة، أو (مجنوب) بعد

(١) محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، الطبعة الثانية، القاهرة، ٢٠١٤م، ص٤٠-٤٣.

(٢) عبد الرحمن حسن حنبكة: البلاغة العربية أُسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق، ١٩٩٦م، ٦٦/٢.

(٣) ابن مجبر: الديوان، ص٨٤.

انتهاء المعركة وإحلال السلام.

ومنه قوله: (البسيط)

هــذي أعاديــه قــد صــارت مُقَسَّــمَةً   علــى الـبلايا فمقتــولٌ ومَســلوبُ(١)

وفصّل ابن مجبر حالة أعداء المنصور بعد انتهاء المعركة وانتصاره فيها بأنهم صَرعى أو يرسفون في الأسر (مقتول ومسلوب).

وقوله: (المديد)

وأردتُم غصــــبَ أنفســــــهم   فبثثـــتُم بينهـــــا المُقـــــلا

ليتنـــا خُضْـــنا الســيُّوفَ ولـــمْ   نلـــقَ تلـــك الأعـــيُنَ النُّجَـــلا

عَارَضَــتْنَا منكـــــمُ فئـــةٌ   أَحـــدثَتْ في عهـــدِنَا دَخَـــلا

ثُعَليَّـــــاتٌ جُفُونهـــــمُ(*)   وهـــمُ لم يعرِفـــوا ثُعَـــــلا

أَشْـــرَعُوا الأَعْطـــافَ نَاعمـــــةً   حـــين أَشْـــرَعْنا القَنَـــا الذُّبَـــلا

واستفزَّتنــــــا عُيُونُهُــــــمُ   فَخَلَعْنَـــا البِـــيضَ والأَسَـــلا

ورمتنـــا بالسِّـــهامِ فَلَـــــم   نَـــرَ إلا الحَلـــيَ والحُـــلَـــلا(٢)

فتوقف ابن مجبر في هذه الأبيات عند عيون محبوبته (فبثثتم بينها المقلا) هذه العيون شرعت في السيطرة عليه لأنها (الأعين النجلا) و(ثعليات جفونهم) و(الأعطاف ناعمة) و(السهام) أي النظرات الآسرة، وهذا يُعد من التفصيل بعد الإجمال.

---

(١) نفسه، ص٨٥.

(*) يقصد الشاعر بني ثعل، وهم قوم اشتهروا بالمهارة في الصيد. راجع محمد زكريا عناني: ديوان ابن مجبر، ص١١٣.

(٢) ابن مجبر: الديوان، ص١١٣.

٢- **علاقة التوشيع:** وهي أن يُؤْتَى في آخر الكلام بمثنًّى مُفسر بمفردينِ، ثَانيهما معطوف على الأول مِنْهما، كقول الرسول ﷺ فيما روى مسلم عن أنس قال: قال النبيُّ ﷺ "يَهْرَمُ ابْنُ آدَمَ وَيَشِبُّ مِنْهُ اثْنَانِ: الحرصُ على المال، والحرصُ عَلَى الْعُمْرِ"(١)، ومنه قول ابن مُجبر: (الكامل)

ولكَ الحُسامانِ اللَّذان هُما هما ... السيفُ ماضٍ والدُّعاءُ مجابُ(٢)

فسلاح المنصور أبو يعقوب ضد الأعداء ليس السيف القاطع فقط بل كذلك الدعاء المستجاب من الله سبحانه وتعالى، فهنا يجمع الشاعر بين القوة وتقوى الله في شخص ممدوحه.

ومنه قوله: (البسيط)

رأى العُدَاةَ ومنهم من دَنا ونآى ... فاسْتَعملَ الماضِيَينِ السَّيفَ والقَلَما

فلا الذي فَرَّ منهُم في البلادِ نَجَا ... ولا الذي جاء يَبْغِي حَرْبَهُ سَلِما(٣)

وفيه يتعجب الشاعر من قوة ممدوحه في استخدام (الماضيين) وهي قوة السيف في الحرب أمام الأعداء وجهًا لوجه، وقوة علاقاته الدبلوماسية بالدول الأخرى والتي تنفذ ما يطلبه منها، ولذلك لا ينجو من يعاديه إن كان هاربًا في دولة أخرى، أو إذا كان في الحرب أمامه.

(ب) التذييل

وهو تعقيب الجملة بجملة أخرى متفقة معها في المعنى توكيدًا لمنطوقها أو لمفهومها(٤)، وهو ينقسم إلى قسمين:

---

(١) مسلم بن حجاج: صحيح مسلم، تحقيق محمد الفاريابي أبو قتيبة، دار طيبة، ٢٠٠٦م، ٤٦٢/١-٤٦٣، حديث رقم ١٠٤٧.

(٢) ابن مجبر: الديوان، ص٨١.

(٣) نفسه، ص١٢٠.

(٤) عبد الرحمن حسن حنبكة: البلاغة العربية أُسسها وعلومها وفنونها، ٨٦/٢.

١- **ما يجري مجرى المثل:** ويُقصد بذلك ما استقل معناه ولم يرتبط بما قبله، مثل قوله تعالى: ﴿وَقُلْ جَآءَ الحق وَزَهَقَ الباطل إِنَّ الباطل كَانَ زَهُوقًا﴾(١)، فجملة (إِنَّ الباطل كَانَ زَهُوقًا) تحمل معنى ما قبلها، ولكنها يُمكن أن تكون قائمة بذاتها.

ومنه قول الشاعر: (البسيط)

تَوهَمَــــت أن أَهْــلَ البغــي تَمْنعُهــا وقلمــا حَمَــتِ الشــهدَ اليعاســيبُ(٢)

يتحدث الشاعر في هذا البيت عن أهل مدينة قفصة الذين انشقوا عن المنصور فحاربهم وانتصر عليهم ودمر المدينة، فالعلاقة الثانية ما هي إلا تذييلًا للعلاقة الأولى وهو مما يجري مجرى المثل.

وكذلك قوله: (الكامل)

مـا مَـاتَ مَـنْ مـاتَ والإقـدامُ يُـوردُه وإنمــا مَــات حيًّــا كــلُّ فــرَّارِ(٣)

ففي العلاقة الأولى يتحدث الشاعر عن الشهداء في المعركة ووصفهم بالأحياء لأن ذكراهم تظل عالقة في النفوس بسبب شجاعتهم وعدم خوفهم من الموت، ثم تأتي العلاقة الثانية لتوضح حقيقة الجبناء الذين هربوا من ساحات القتال وآثروا الحياة على مواجهة الموت، فينعتهم بالموتى لأنهم فقدوا احترام الجميع فلن يتعامل معهم أحد، فتصبح العلاقة الثانية تذييلًا للعلاقة الأولى وإن كانت تجري مجرى المثل.

٢- **ما لا يجري مجرى المثل:** فهو يؤكد معنى ما قبله دون أن يستقل عنه، مثل قوله تعالى ﴿ذلِكَ جَزَيْنَاهُمْ بِمَا كَفَرُواْ وَهَلْ نجازي إِلاَّ الكفور﴾(٤)، فجملة (وَهَلْ نُجَازي إلاَّ الكفُور؟) بها تذييل يؤكد معنى ما قبلها دون أن يستقل معناه، لأن

---

(١) سورة الإسراء، الآية ٨١.

(٢) ابن مجبر: الديوان، ص٨٤.

(٣) نفسه، ص٩٦.

(٤) سورة سبأ: الآية ١٧.

معنى الآية أن الله لا يجزي مثل هذا الجزاء المعجّل بالعقاب الشديد للقوم إلاَّ من كان كفورًا بربه.

ومنه قول الشاعر: (المديد)

أودع الإحســـــــانُ صفحَتَـــــــهُ   مــاء بشـــــر ينقَـعُ الغلَــــــــــلا[1]

يمدح ابن مُجبر المنصور بأن وجهه يفيض جمالًا وحسنًا لا يمل منه من يراه، فهو دائمًا وأبدًا يتلهف على رؤيته كتلهفِ من يشعرُ بالعطش أمام الماء الصافي، فالشطر الثاني لا يستقل بالمعنى عن الشطر الأول.

وكذلك قوله: (الرمل)

حِلْمُــه الرَّاجِـــحُ ميـــزانُ الهُـدَى   يَــزِنُ الأَشيـــاءَ وَزْنَ المُنْصِــــفِ[2]

يُمجد ابن مجبر المنصور في العلاقة الأولى ويصفه بأنه حاكم يستطيع أن يحكم بين الناس بالعدل؛ فهو لا يتسرع في اتخاذ الأحكام، بل يتروى ويتثبت حتى يحكم على الأشياء دون أن يستفزه غضب، ولا يستخفه جاهل، ثم يؤكد هذه الصفة للممدوح بالعلاقة الثانية، فيصبح الحلم هو الميزان الصالح الذي على أساسه يصدر كافة أوامره وقراراته، فلا تستقل العلاقة الثانية عن الأولى بحال.

(ج) الاحتراس

يُقصد به توضيح المعنى المقصود وإبعاد أي معنى آخر محتمل؛ منعًا لحدوث فهم خاطئ للمتلقي، فالاحتراس "أن يؤتى بعد كلام يوهم خلاف المقصود بما يدفع ذلك الإيهام؛ فالاحتراس يُوجد حينما يأتي المتكلم بمعنى يُمكن أن يدخل عليه فيه لوم، فيفطن لذلك ويأتي بما يخلصه"[3].

---

(١) ابن مجبر: الديوان ، ص١١٤.

(٢) نفسه، ص١٠٨.

(٣) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص٢٠٥.

ومنه قول ابن مُجبر: (البسيط)

كمِبْـرَدِ القَيـــنِ إذْ يَعْلُـــو الحديـدُ وليـــــسَ يأْكُلـــــهُ إلا لِيصْلِحَـــهُ[1]

أراد شاعرنا في هذا البيت أن يدفع التأويل الخاطئ له، فعلى الرغم من أن المبرد يزيل طبقات من معدن الحديد ولكنه في الحقيقة ينقذه من الفساد؛ فحين ينتشر الصدأ يصبح الحديد لا قيمة له إلا إذا جُلّي بالمبرد فإن قيمته تعود إليه مرة أخرى، ومن المفيد الإشارة إلى أنه ضرب هذا المثل في معرض حديثه عن الإنسان كريم الأصل الذي يواجه المواقف الصعبة بشجاعة وصبر وعزة نفس تُظهر معدنه الحقيقي.

ومنه قوله: (الطويل)

أَتتـــك أَسـارَى الـرُّومِ وهـــي أَقلُّهـــا فَمِـــنْ فَضَـلات القَتْـــلِ يُنْتَجعُ الأَسْرُ[2]

فعند قراءة الشطر الأول من هذا البيت يشعر المتلقي بأن هذا البيت ينضوي تحت غرض الذم وليس المدح، فالمعركة بين المنصور والنصارى أسفرت عن عدد قليل من الأسرى مما يوحي ضمنًا بأن الانتصار كان صعبًا وليس ذا قيمة كبيرة؛ ولكن الشطر الثاني يؤدي إلى معنى مختلف تمام الاختلاف عن هذا التأويل؛ وذلك لأن هؤلاء الأسرى هم كل ما تبقى من جيش الأعداء لأن معظمه قتل في المعركة، وهذا يدل على عظمة الممدوح وانتصاره الكبير على الأعداء.

وكذلك قوله: (الطويل)

ومـا كَـان قبـل اليـوم سَهْـــلا مَرَامُـــها ولكـنْ عَـلاَ الإِسـلام ما اتّضَـعَ الكُفـرُ[3]

يتحدث ابن مجبر في هذا البيت عن هزيمة المنصور للنصاري وقتلهم وتشريدهم، ولم يكن هذا سهلًا في الماضي في دلالة واضحة على قوة جيش النصارى، ولا يحمل

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٨٨.

(٢) نفسه، ص١٠٧.

(٣) ابن مجبر: الديوان، ص١٠٧

ذلك معنى أنهم ضعفاء الآن؛ بل إن جيش المنصور هو الذي أذلهم بقوته وهم في كامل قوتهم العسكرية، فارتفعت رايات جيش المنصور عالية خفاقة.

(د) الطرد والعكس

تقوم هذه العلاقة بين جملتين تقرر كل منها بمنطوقها مفهوم الأخرى؛ وذلك كما في قول الله عز وجل: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لِيَسْتَأْذِنكُمُ الَّذِينَ مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ وَالَّذِينَ لَمْ يَبْلُغُوا الْحُلُمَ مِنكُمْ ثَلَاثَ مَرَّاتٍ مِن قَبْلِ صَلَاةِ الْفَجْرِ وَحِينَ تَضَعُونَ ثِيَابَكُم مِنَ الظَّهِيرَةِ وَمِن بَعْدِ صَلَاةِ الْعِشَاءِ ثَلَاثُ عَوْرَاتٍ لَكُمْ لَيْسَ عَلَيْكُمْ وَلَا عَلَيْهِمْ جُنَاحٌ بَعْدَهُنَّ طَوَّافُونَ عَلَيْكُم بَعْضُكُمْ عَلَىٰ بَعْضٍ كَذَٰلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمُ الْآيَاتِ وَاللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ(٥٨)﴾[١]، جاء في هذه الآية الأمر بالاستئذان في ثلاثة أوقات، وهذا يفيد بمفهومه عدم وجوب الاستئذان في غيرها، وجاء بعد ذلك رفع الجُناح عن الطواف دون استئذان في غير الأوقات الثلاثة، وهذا يفيد بمفهومه وجوب الاستئذان فيها، فكان كل من القولين مقررًا بمنطوقه مفهوم الثاني منهما، وهو من التأكيد اللطيف"[٢].

ولقد تبدت هذه العلاقة في قول ابن مجبر: (الوافر)

ولـو قَـــد رِشْتَــهُ طَـــارَ انتِهَاضًـــا ... فَمَـا هُـو بالمَهِيـــضِ وَلا الكَسِيــــرِ[٣]

يتمنى الشاعر في هذه الأبيات أن يقف الممدوح بجانبه في أزماته، فيحوله من رجل لا حول له ولا قوة إلى رجل قادر على تخطي الصعاب، فيصبح مثل الطائر التي ترجع أجنحته قادرة على الطيران مرة أخرى (طار انتهاضًا)؛ فمنطوق العلاقة الأولى يدل على القدرة على التحليق، ويُفهم منها انتفاء العجز عن الطيران وهذا ما عبرت عنه العلاقة الثانية.

---

(١) سورة النور، الآية ٥٨.

(٢) عبد الرحمن حسن حنبكة: البلاغة العربية أُسسها وعلومها وفنونها، ٢/ ٩١.

(٣) ابن مجبر: الديوان، ص٩٩.

ومنه أيضًا: (الطويل)

لَقـدْ كَـانَ فِي الأَحْــوَالِ عُســرٌ فكلَّمـا دَنَوتَ استمــر اليُسْرُ فَارتَفَـعَ العُسْرُ[1]

يمتدح الشاعر أبا يعقوب المنصور ويصفه بأنه مصدر الخير في كل مكان يحل فيه (استمر اليسر)؛ مما يعني ضمنًا أنه لا مكان لشظف العيش والفقر وهذا ما يدل عليه (فارتفع العسر).

وظهرت علاقة الطرد والعكس أيضًا في الموشحة في قوله: (مخلع بسيط)

والقلـــبُ يَأْبَى إلا اتّبَاعَـــكْ فقــد عصانــي وقــد أطاعَــكْ [2]

فمنطوق العلاقة الأولى تعني أن قلب الشاعر يأبى إلا أن يتبع المحبوبة، وهذا يعني ضمنًا أن قلبه يعصاه ولا يستجيب له، وهذا منطوق العلاقة الثانية (فقد عصاني).

(٥) الاستقصاء

هي علاقة يتناول فيها المتكلم بيان معنى معين "فيستقصيه من كل جوانبه، آتيًا بجميع عوارضه ولوازمه، بعد أن يستقصي جميع أوصافه الذاتية، حتى لا يترك لمن يتناوله بعده مقالًا إضافيًّا فيه"[3]، ومن صور الاستقصاء الفريدة هذه الآية الكريمة ﴿أَيَوَدُّ أَحَدُكُمْ أَن تَكُونَ لَهُ جَنَّةٌ مِن نَخِيلٍ وَأَعْنَابٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ لَهُ فِيهَا مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَأَصَابَهُ الْكِبَرُ وَلَهُ ذُرِّيَّةٌ ضُعَفَاءُ فَأَصَابَهَا إِعْصَارٌ فِيهِ نَارٌ فَاحْتَرَقَتْ كَذَٰلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمُ الْآيَاتِ لَعَلَّكُمْ تَتَفَكَّرُونَ﴾[4]، فالله سبحانه وتعالى في هذه الآية لم يكتفِ بذكر أن يكون للإنسان جنة ولكنه وصف هذه الجنة بالتفصيل؛ فهي بها النخيل والأعناب مختلفة الشكل والطعم واللون، ثم أضاف الله سبحانه وتعالى أن

---

(١) نفسه، ص١٠٧.

(٢) نفسه، ص١٣٤.

(٣) عبد الرحمن حسن حنبكة: البلاغة العربية أُسسها وعلومها وفنونها، ٩٢/٢.

(٤) سورة البقرة، الآية ٢٦٦.

الأنهار تجري من تحتها وبها من كل الثمرات ليدلل على الصورة النموذجية للجنة لمن يعطي الصدقات؛ ولكن إذا تبع هذه الصدقات المن والأذي فتتحول الجنة إلى رماد، فسيصيبها إعصار ضخم عنيف وبه نيران مدمرة فتحولت الجنة إلى أثر بعد عين، فهذه الآية هي صورة استقصائية للجنة ونعيمها ثم تدميرها.

ولقد تعددت علاقة الاستقصاء داخل ديوان ابن مُجبر مثل قوله في وصف حال مدينة قفصة عندما هاجمها المنصور بالمجانيق: (البسيط)

تَرمي المَجَانِيقُ بِالأَحْجار فَضْلَةَ مَنْ رَمَتْـهُ مـنهم بهـا الجُـرْدُ السَّـراحِيبُ

مِـنْ كـل مَلْمُومــةٍ صَمَّــاء حائِمـةٍ علــى النفــوس فتصــعيد وتصــويبُ

يَقـولُ مُبْصِـرُها في الجـوِ صَاعِــدَةً هـذا بـلاءٌ علـى الكفـارِ مَصْبــوبُ[(١)]

فالمجانيق في هذه الأبيات تقذف على أهل المدينة وتقتل منهم من لم تقتله السيوف القاطعة، فالقذائف الصخرية الضخمة التي تطلقها هذه المجانيق تطير بسرعة عالية وهي تعرف أهدافها بدقة فتدمر كل شيء يعترض طريقها، ويقول من يراها وهي طائرة في السماء إن أبواب الجحيم فُتحت على أهل هذه المدينة الظالمة، فالأبيات تعرض صورة مفصلة عن المجانيق وقذائفها ومدى تأثيرها على الخصم.

وكذلك ظهرت علاقة الاستقصاء في وصف ابن مُجبر للمقصورة التي صُنعت خصيصًا للمنصور فيقول: (الكامل)

طــورًا تكـونُ بمـا حَوَتْــه مُحيطــةً فكأنهـــا سُــــورٌ مـــن الأسْـــــوارِ

وتكــــونُ طَـورًا عنهُــــمُ مخبــوءةً فَكَأَنَّهـــــا سِــــرٌّ مِــنْ الأســـــرارِ

وكَأَنَّهــا عَلِمَــتْ مَقَادِيــرَ الهــوى فَتَصَــــرفتْ لَهُــــمُ علــــى مِقْـــدارِ

فإذا أَحسّــت بالإِمـــامِ يزورُهــــا في قومِــــــهِ قــــامَت إلى الـــزُّوارِ

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٨٥.

يَبْـــدُو فتبـــدُو ثـــمَّ تَخْفي بعـدَهُ كَتَكَـوُّنِ الهــــالاتِ للأقمــــارِ[١]

يستقصي ابن مُجبر في وصف المقصورة العجيبة التي تتحرك وتظهر للناس فقط عندما يأتي المنصور إليها، وعندما يبتعد تغلق على نفسها مرة أخرى كأن بينها وبين الإمام (المنصور) علاقة ود ومحبة.

ثانيًا: العلاقة السببية

(أ) التعليل

تعتمد هذه العلاقة على "زيادة في الكلام عن أصل المعنى الذي يُقصد التعبير عنه لبيان علته، أو سببه، أو الدليل على صحته أو نفعه وفائدته"[٢].

ولقد تعدد ظهور هذه العلاقة في شعر ابن مجبر، مثل قوله: (الرمل)

أَحجــمَ الأَعـــــدَاءُ عَنْكُـم رهبــةً مَـنْ رَأى المَــوتَ عِيَـــانًا يَرْهَـــــبِ[٣]

ففي هذا البيت يمدح ابن مجبر المنصور بأن الأعداء شعروا بالخوف الشديد وأحجموا عن الصدام معك عندما رأوا الموت ضرب بمخالبه كل من يعاديك، فالعلاقة الثانية تعليل للعلاقة الأولى.

وكذلك قوله: (البسيط)

إِنَّ الشَدائِـــدَ قَــدْ تَغْشَى الكريــمَ لأَنْ تُبيـــــن فضـــلَ سَـجَاياه وَتُوَضحَـــهُ[٤]

فجملة (تبين فضل سجاياه وتوضحه) هي تعليل لجملة (إن الشدائد قد تغشى الكريم)؛ لأن حقيقة الإنسان تُعرف عندما يصاب بالشدائد، فكريم الأصل يظهر معدنه في تحمل المصائب ومساعدة الآخرين على تجاوزها، أما النذل فلا يستطيع

---

(١) ابن مجبر: الديوان، ص١٠٣-١٠٤.

(٢) عبد الرحمن حسن حنبكة: البلاغة العربية أُسسها وعلومها وفنونها، ٢/٩٣-٩٤.

(٣) ابن مجبر: الديوان، ص٨٣.

(٤) ابن مجبر: الديوان، ص٨٨.

تحمل التبعات ويهرب من المسئولية.

وقوله: (السريع)

لا تغبِطِ المُجْـــــدِبَ في عِلْمِـــــهِ وإن رَأْيـــــتَ الخِصْـــبَ في حَالِـــهْ

إنَّ الـــذي ضَيَّـــع مِنْ نَفْسِـــــــه فَوقَ الـذي ثَمَّـــرَ مِـــــنْ مَالِـــــهْ(١)

ففي البيتين السابقين يطلب الشاعر من الناس ألا تحسد من كان ذا مال ويعيش حياة مستقرة وهانئة وليس له حظ من العلم، ويأتي تعليل هذا الطلب بقوله أنه ضيع نفسه بجهله أكثر مما استفاد من ماله الذي استثمره ونماه.

(ب) علاقة التطابق بين الإجابة والسؤال

تساهم هذه العلاقة في بناء النص من حيث كونها تربط بين معنيين، الأول هو المعنى المراد تعيينه من خلال السؤال، والثاني هو المعنى الفعلي الذي تتضمنه الإجابة، مثل "ماذا فَعَلَتْ ليلة أمس؟ ذَهَبَتْ إلى السينما" والسؤال هنا سؤال عن فعل شخص آخر، وقد تحدد هذا الفعل بالإجابة (الذهاب إلى السينما)"(٢)، ولعل من المفيد الإشارة إلى أن هناك نوعين من الاستفهام؛ النوع الأول: الاستفهام الحقيقي والمراد منه معرفة إجابة واضحة محددة من المسئول، والنوع الثاني: الاستفهام المجازي (غير حقيقي)، ولا يكون غرضه معرفة الجواب ولكنه يفيد الإنكار أو التعجب أو التنبيه أو التأكيد أو التحقق أو التقرير أو التبكيت أو الحيرة أو الشكوى أو غير ذلك.

ويصعب في كثير من الأحيان تحديد معنى واضح ومحدد للاستفهام الواحد؛ "فنقول مثلًا في قوله تعالى ﴿ أَحَسِبَ النَّاسُ أَنَّ يُتْرَكُوا أَنَّ يَقُولُوا آَمَنَّا﴾(٣)، إنه إنكار وتوبيخ وعتاب وتعجب، وهذا التعدد دليل على ما نريد أن نؤكده من أن المعنى الذي يفيده الاستفهام خفي وسانح ومتفلت، وأننا نحاول السيطرة عليه بمثل هذه

(١) نفسه، ص١١١.

(٢) محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، ص٤٢.

(٣) سورة العنكبوت، الآية ٢.

الأوصـــاف الكثيرة الناقصة التي نتوهم أنها تحيط به ولكنها لا تستخرج منه إلا بعض إشاراته أو لا تصف منه إلا ما يظهر"[1]، ولذلك ستحاول الدراسة اختيار أقرب تفسير ممكن للمعنى الذي يفيده الاستفهام، ولقد ظهرت العلاقة بين السؤال والجواب عبر صورتين:

١- صورة سؤال لا يحتاج إلى إجابة

وذلك مثل قوله: (الكامل)

هـــل دبَّ مـنهم في حِماكُـــمْ دَارِجٌ إلَّا وصُـــبَّ عليـــه مِنْـــك عِقـــابُ؟

أو جـــاء مُسْترقًـــا إليكُـــمْ مَـارِدٌ إلَّا وأحرَقَـــهُ هنـــــاك شِهـــابُ؟

أو فـــارقَ المغـرورُ مـنهم كَهْفَـــهُ يَوْمًـا فكَـــان لَـــهُ إليـــهِ إيـابُ؟[2]

فهذه الأبيات تتابعت وترابطت بأداة استفهام واحدة (هل)، وأفاد الاستفهام هنا التأكيد والتحقق؛ حيث أراد الشاعر أن يؤكد على فكرة أن مَن يُعادي الممدوح؛ لا بد أن يلقى عقابه على اختلاف صور هذا العقاب.

وكذلك قوله: (الطويل)

وَزَائـــــرَةٍ وَالليـــــلُ مُلْـــقٍ رُوَاقَـــهُ وَمِــنْ أَيـنَ للظلمَـاءِ أَنْ تَكْتُـمَ القمَـرْ؟![3]

يتساءل الشاعر في هذا البيت عن كيفية حجب ظلمة الليل لوجه حبيبته التي تشبه القمر في جمال ضيائه، وهنا لا يحتاج السؤال إلى إجابة؛ لأن غرضه هو نفي قدرة ظلام الليل على حجب جمال محبوبته.

---

(١) محمد محمد أبو موسى: دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٨٧م، ص٢١٧-٢١٨.

(٢) ابن مجبر: الديوان، ص٨١.

(٣) ابن مجبر: الديوان، ص٩٧.

٢- صورة سؤال يعقبه إجابة

مثل قوله: (الطويل)

أَلَا اصْفَحْ عن الطرفِ الذي زَلَّ إِذْ جَرَى أَيَثْبُتُ طِرْفٌ فَوْقه النَّاسُ وَالدهرُ؟!

تَدَاخَلَه كِبْرٌ لَئِن كُنتَ فَوْقَهُ فتلكَ لَعَمْرِي زلةٌ جَرَّها الكِبْرُ(١)

يطرح الشاعر في البيت الأول تساؤلًا يفيد التأكيد على عدم ثبات الجواد وفوقه ممدوحه الذي صوّره بالعالم الكبير، وتأتي الإجابة أن الجواد شعر بالفخر والخيلاء لأن الممدوح يمتطيه فتسبب هذا الشعور بعدم الانتباه للطريق فزل الجواد عنه.

وقوله: (المديد)

أَتَراهُ يَتْرُكُ الغَزَلَا وعليه شَبَّ واكْتَهَلا

كَلِفٌ بالغِيدِ مَا عَقَلَت نَفْسُه السُّلْوانَ مُذْ عَقَلا(٢)

يتحدث الشاعر في هذين البيتين عن نفسه بضمير الغائب، ويتساءل في شك واضح عن مدى استمراره في التغزل في النساء الجميلة على الرغم من كبر سنه، وتأتي الإجابة بطريقة غير مباشرة فهو لن يترك التغزل أبدًا؛ لأن قلبه معلق بهن منذ أن بدأ الحب والاشتياق يعرف الطريق إلى قلبه، وهنا "لا يقتصر دور علاقة السؤال والجواب بالربط بين القضايا داخل النص فقط؛ بل نجدها تسهم في ربط النص بالسياق من خلال إحالة النص على العالم الخارجي، أو الظروف الاجتماعية المحيطة التي تتعرض لها الأندلس"(٣).

(ج) التتابع

تقوم هذه العلاقة بربط أجزاء النص المختلفة؛ فكل جملة ترتبط بما يليها من

---

(١) نفسه، ص١٠٢.

(٢) نفسه، ص١١٢.

(٣) عزة شبل: علم لغة النص، ص٢٠٨.

الجمل، وتتعالق به؛ بما يساهم في بناء نص محكم ومتماسك، وهذا الربط يكون من خلال الحكي الذي يخضع للترتيب الزمني المتوالي، ومن أمثلة ذلك قوله: (البسيط)

مَا غَرَّ قَفْصَةَ إلا أَنَّهَا اجْتَرَمَتْ ... فَلَمْ يَكُنْ عند أَهْلِ الحِلْمِ تَثْرِيبُ

يَقُولُ مُبْصِرُها في الجوِ صَاعِدَةً ... هذا بلاءٌ على الكفارِ مَصْبُوبُ(١)

فالأحداث تتابع في هذه الأبيات بداية من خروج مدينة قفصة عن طاعة المنصور، ثم تحرك المنصور بالجيوش لعقاب أهل المدينة، وخوضه غمار المعركة التي ينتصر فيها ويقتل من أهلها الكثير، ثم حصاره للمدينة وضربها بالمجانيق حتى خضعت له بعدما أذاق أهلها الخسف والهوان.

كما استخدم هذه العلاقة في قوله: (الوافر)

وَوَجْهُ العُذْرِ فِي الأَسفَارِ بَادٍ ... فَلا أَحْتَاجُ فيه إلى سُفُورِ

أَمِيرٌ قَد مَحَا ظُلَمَ اللّيَالي ... وأَغَرَقَ جودُه نُوَبَ الدُّهُورِ(٢)

يستدعي الشاعر في هذه الأبيات ذكريات رحلته الطويلة حتى لحظة وصوله للممدوح، فهو يحكي عن رحلته منذ أن أخذ قرارًا ببدء السفر نظرًا لسوء الحالة المادية لديه ثم معاناته أثناء السفر الطويل من شعوره والجواد بالجوع والعطش، ثم الوصول إلى الكيال ومحاولة مقايضته؛ ولكنه يرفض في النهاية هذه المقايضة بعد أن أنهك التعب الشاعر في روايته للأشعار عن كبار الشعراء، ثم لحظة وصوله إلى الممدوح ونجدته للشاعر.

ثالثًا: علاقة المقابلة

تبدت علاقة المقابلة في عدة مواضع في ديوان ابن مجبر، مثل قوله: (الكامل)

---

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٨٤.

(٢) نفسه، ص٨٥.

مَا مَاتَ مَنْ مـاتَ والإِقـدامُ يورِدُه وَإِنَّمـا مَـات حَيًّـا كُـلُّ فَـرَّارِ(١)

ففي هذا البيت تظهر علاقة المقابلة بين المقاتل الشجاع الذي تبقى سيرته عطرة ودائمة بين الناس، فالشهداء عند الله أحياء يرزقون، أما المقاتل الرعديد فإنه يموت معنويًّا بسبب نظرات الناس القاسية تجاهه فلا يستطيع أن يقيم رأسه بينهم.

وكذلك قوله: (الوافر)

كَأَنَّ الحـربَ كانت ذاتَ عَقْـل صَحِيـحٍ لَمْ يحـلَّ بـه السَّقَـامُ

فَـأَفْنت كُـلَّ مَـنْ دَمُـه حـلالٌ وأَبْقَـت كُـلَّ مَـنْ دمُـه حَـرامُ(٢)

فالحرب في نظر ابن مُجبر تتمتع بالعقل السليم لكي تقرر ماذا تفعل بالمقاتلين الذين يخوضون غمارها، فهي تقضي على من كان قتله مباح لمحاربته المنصور، وتُبْقي على من كان قتله مُحرم لأنه من جنود المنصور، فتبدت علاقة المقابلة في نتيجة المعركة بين أعداء المنصور وجنوده، فالفناء في مقابل الحياة.

وتربط علاقة المقابلة أيضًا حال جيش أعداء المنصور قبل المعركة وبعدها، وذلك في قوله: (الوافر)

غـدوا فـوقَ الجِيـادِ وهـم شُـخُوصٌ وأَمْسَـوا بالصَّعِيـدِ وهـم رِمـامُ(٣)

فهم قد ذهبوا إلى المعركة في الصباح وهم أحياء، وأصبحوا بعد المعركة جثثًا ملقاة في كل مكان، فتظهر المقابلة هنا نتيجة المعركة وتوضح حال الأعداء قبل وبعد المعركة، فالحياة قبل المعركة في مقابل القتل بعد المعركة.

- **الإضراب بين الوقائع**

من العلاقات الفرعية لعلاقة المقابلة، علاقة الإضراب بين الوقائع، وهي علاقة

---

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٩٦.

(٢) نفسه، ص١٢٢.

(٣) ابن مجبر: الديوان، ص١٢٢.

تقوم على الربط بين الأقوال التي تبدو متناقضة؛ وذلك فيما يُسمى بالربط المنعكس (Contrajunction) أي الربط بين أشياء التي تبدو متناقضة[1]، ولقد تبدت هذه العلاقة في قول ابن مُجبر: (الطويل)

وَمَا كَــان قَبْــل اليــومِ سَهْلًا مَرَامُــها   وَلَكِنْ عَـــلَا الإِســلامُ ما اتَّضَـــعَ الكُفْرُ[2]

يوضح الشاعر في العلاقة الأولى حقيقة قوة العدو فيما يُعرف بفن المنصفة، فهو عدو قوي ولم تكن هزيمته سهلة في يوم من الأيام، وفي العلاقة الثانية يتحدث عن علو الإسلام والذل الذي حاق بالكفر، وربط الشاعر بين هذين المعنيين بـ(لكن) فتماسكت العلاقتان.

وقوله: (الكامل)

قَدْ كُنْتُ أُزْهَــى بالشَّبــابِ ولم أَخــلْ   أَنَّ الشبيَّــةَ كَالخِضَـــابِ النَاصِـــلِ[3]

يتحدث الشاعر في العلاقة الأولى عن زهوه بفترة الشباب وغروره بها، وفي العلاقة الثانية يتحدث عن فترة الشباب التي مرت سريعًا ولم يشعر بها، وربط الشاعر بين العلاقتين باستخدام (لم أخل).

رابعًا: علاقة المحاكاة

- التماثل

علاقة التماثل هي شكل "من أشكال التكرار، يكرر به (المبدع) نفس المعاني، فتتحول إلى مفردات مباشرة للبنية الكبرى العامة للنص، وتكتمل عناصر تلك البنية بدخول تلك المفردات في علاقات دلالية مع بنى كبرى أخرى على مستوى

---

(١) إيمان جاب الله نصر: معايير النصية السبعة في الأيام لطه حسين، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠١٦م، ص٩٠.

(٢) ابن مجبر: الديوان، ص١٠٧.

(٣) نفسه، ص١١٥.

النص"[1]، ولقد كان من البدهي في العصر المضطرب الذي عاش فيه ابن مُجبر أن يكون المحور الأساسي لشاعر البلاط أن يتغنى بانتصارات وبطولات ممدوحه، فظهرت علاقة التماثل جلية في شعر ابن مُجبر المدحي من خلال صور التماثل الدلالي، صورة الاستعانة بالقوة لفرض الحق والعدل بين الناس، فيقول ابن مُجبر: (البسيط)

وَلَـيْسَ يَظْفَـرُ بِالغَـايَاتِ طَالِبُهَـا   إلاَّ إِذا قُرِعَـت فيهـا الطَّنابِيـبُ[2]

فلقد تماثل مع قوله: (الرمل)

يَقْتَضُـون الوَعْـدَ بِالنصـرِ لَكُـمْ   وَهْـوَ قَـد خُـطَّ لَكُـم في الكُتُـبِ
غَـير أَنَّ السَـعْيَ مَحْمُـودٌ ولا   يَقْطَـعُ السيـفُ إِذا لم يَضْـرِبِ[3]

فلا يكفي للوصول إلى الهدف المراد النية الطيبة والعمل الصالح؛ ولكن لا بد أن يصحبهما القدرة بمفهومها العسكري لتجاوز الصعاب ولتذليل العقبات، فالطبول تقرع في أرض المعركة للوصول إلى الغايات وكذلك السيف الذي تَكْمُن أهميته في ضرب رقاب الأعداء به إذا لم يمتثلوا للمنصور وجيشه ومنعوه عن تحقيق مراده.

وتتبدى علاقة التماثل مرة أخرى في شعره حين يتوقف عند علاقة المنصور بأعدائه، فهو يهددهم أولًا لكي يبتعدوا عن أرضه ولا يعيثوا فسادًا فيها، فإن أَبَوا فالسيف مستعد وجاهز لردعهم بقسوة؛ وذلك مثل قوله: (البسيط)

مَـنْ لَمْ يُؤَدِّبْـهُ تَأْديـبُ الكِتَـابِ فمـا   لَـهُ بِغَـير ذُبَابِ السَّـيفِ تَأْديِـبُ[4]

مع قوله: (البسيط)

وَالسـيفُ أَبْلـغُ فِـيمنْ لَـيْسَ يَرْدَعُـهُ   عَـنْ الغِوايـةِ إِبْعَـادٌ وَتَهْـدِيدُ[5]

---

(١) حسام أحمد فرج: نظرية علم النص، ص١٤٩.

(٢) ابن مجبر: الديوان، ص٨٤.

(٣) نفسه، ص٨٢.

(٤) ابن مجبر: الديوان، ص٨٤.

(٥) نفسه، ص٩٢.

ففي البيت الأول يتحدث الشاعر عن الخارجين عن سلطة المنصور الذين إذا لم يردعهم رسالة السلطان لهم فليس لهم إلا السيف؛ فهو الكفيل بهم ويتماثل هذا في المعنى مع قوله في البيت الثاني حيث يكون السيف هو الرادع عندما لا يفلح مع هؤلاء الخارجين الإبعاد والتهديد.

خامسًا: علاقة الاعتراض

وهي "أن يُؤتَى في أثناء الكلام أو بين كلامين متصلين في معناهما بجملة أو أكثر لا محل لها من الإعراب لنكتة بلاغية"(١)، وتتعدد أغراض الاعتراض البلاغية فمنها: التنزيه، الدعاء، التنبيه على أمر، التبرك، التقرير في نفس السامع، التصريح بما هو مقصود، الاستعطاف.. إلخ. ومن المفيد الإشارة إلى أنه إذا استخدم الاعتراض لدفع الإيهام فإنه يعد من (الاحتراس).

ومن أمثلة الاعتراض في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿وَيَجْعَلُونَ لِلَّهِ الْبَنَاتِ سُبْحَانَهُ وَلَهُم مَا يَشْتَهُونَ﴾(٢)، فعبارة (سبحانه) جملة اعتراضية بين كلامين متصلين في معناهما لتنزيه الله سبحانه وتعالى أن يكون له بنات والتشنيع على من جعلَهُن له بتصورهم الفاسد، وأقوالهم الكاذبة(٣).

وكذلك كانت علاقة الاعتراض حاضرة في قوله: (الطويل)

فَمَـنْ يَقَـقٍ كالطِّـرْسِ تَحْسَـبُ أَنَّه وَإِنْ جَـرَّدُوه فِي مُـلَاءَتِه التقَـا(٤)

فجملة (وإن جردوه في ملاءته) اعتراضية، وقعت بين اسم إن وخبرها؛ وذلك لتوضيح هيئة وشكل الجواد الأصيل.

وجاءت الجملة الاعتراضية أيضًا في قوله: (الرمل)

---

(١) عبد الرحمن حسن حنبكة: البلاغة العربية أُسسها وعلومها وفنونها، ٢/٨٠.

(٢) سورة النحل، الآية ٥٧.

(٣) عبد الرحمن حسن حنبكة: البلاغة العربية أُسسها وعلومها وفنونها، ٢/٨١.

(٤) ابن مجبر: الديوان، ص١٠٩.

بِعُلاكُمْ وهو حَسْبُ المطنبِ عَرفَ المَشرقُ فَضْلَ المغربِ[1]

وهي جملة (وهو حسب المطنب)، وقد جاءت بغرض التقرير لتدل على كرم أصل الممدوح وشرف نسبه.

(٣) الإطار

يعد "الإطار بنية مفهومية في الذاكرة الدِلالية مُكَونةً من سلسلة من القضايا التي ترتبط بأحداث مقولبة. ولا يتكون الإطار من أجزاء ثابتة أو ضرورية، بل من عدد من نتائج متغيرة أيضًا، تُمكّن من استخدام الإطار ذاته لكمّ كبير من مواقف متشابهة"[2]، ويمكن أن تمثل الدراسة لذلك في قول ابن مجبر: (البسيط)

ما غرَّ قَفْصَةَ إلا أنها اجْتَرَمَتْ فلم يكُنْ عندَ أَهلِ الحِلْمِ تَثْرِيبُ
ما بَالُها زَارَ أَمرُ اللهِ حَوْزَتَها فلم يكُنْ عندها أَهْلٌ وَتَرْحِيبُ
تَوَهَّمتْ أَنَّ أَهلَ البَغْيِ تَمْنَعُها وقلّما حَمَتَ الشَّهْدَ اليَعَاسِيبُ
تلك البَغِيُّ التي خَانَت فحَاقَ بِها وبالزُّناةِ بها رَجْمٌ وتَعْذِيبُ
قد فُضَّ شَمْلُهُمُ عَنْها وقد نَعَبَتْ فيها من الحَينِ غِرْبَانٌ غَرَابِيبُ
أَبَى يَرُدُّ سَلِيمًا ما يُبَاشِرُهُ وفيه للنَفْسِ تَرْغيبٌ وتَرْهِيبٌ
هَذِي أَعادِيهِ قَدْ صَارتْ مُقَسَّمَةً على البَلايا فَمَقْتُولٌ ومَسْلُوبُ
تَرْمي المجانِيقُ بالأَحْجَارِ فَضْلَةَ مَنْ رَمَتْهُ منهم بها الجُرْدُ السَّراحِيبُ[3]

فهنا تدور هذه الأبيات في إطار الحرب حيث يحاصر المنصور مدينة قفصة، ثم يدخلها بعد استسلامها سنة ٥٨٣هـ، هذا الإطار يضم الذوات المتصاحبة وهي

(١) نفسه، ص٨٢.

(٢) عزة شبل: علم لغة النص، ص١٩٩.

(٣) ابن مجبر: الديوان، ص٨٤-٨٥.

جيش المنصور الذي يحاصر المدينة من كل جوانبها، وجيش علي بن إسحاق في داخل المدينة يحاول الدفاع عنها ويمنعها من السقوط في يد المنصور، وتكون أدوات الحرب هي السيوف والرماح والمجانيق التي ترمي الأحجار الثقيلة على أسوار المدينة، وتكون الخيل هي الوسيلة التي يركب عليها الفرسان في الجيشين، ويكون النشاط المصاحب هو النزال، وتكون النتيجة هي استسلام المدينة للمنصور، وتمزيقه للأعداء كل ممزق، فمصيرهم القتل أو الأسر.

وفي إطار المقايضة يقول ابن مُجبر: (الوافر)

ورمــــتُ أخــادِعُ الكَيَّـــالَ فيمـــا ... لديـــه فقـــال لـــي نَـــــزرًا بـــزور

وأُنشِـــدُهُ مـــن المَـــــروِيِّ طـــــورًا ... وطـــورًا مـــن بُنَيّـــاتِ الضميـــــرِ

وأذكــرُ للفـــــرزدقِ ألــفَ بيـــتٍ ... وأُكثِــرُ في الروايـــةِ عـــــن جريـــرِ

فقــالَ لِيَ الــذَميمُ إليــــــكَ عَــنِّي ... فلــيسَ الشِّــعرُ يُقبَــلُ في الشَّــعيرِ

فــلا تُخْــبرُ عَــنْ الأُمـــــمِ المَواضِــي ... فإنَّــكَ قــد سَــقَطتَ علــى الخبيــــرِ

أترجــو فِطــرَ أهــل الصَّـــومِ عِنــدي ... فأنــت تــرومُ تَيســيرَ العسيـــــرِ[1]

فتدور هذه الأبيات حول مقايضة ذات طبيعة خاصة، يحاول فيها الشاعر أن يحتال على الكيال عن طريق مقايضته رواية أشعار القدماء بالشعير، فإطار المقايضة يضم الذوات المتصاحبة من الشاعر والكيال، ومواد المقايضة أشعار وقصص من جانب الشاعر وشعير من جانب الكيال، والنشاط المصاحب هو التفاوض على هذه المقايضة، والنتيجة فشل المقايضة نظرًا لفهم الكيال الحيلة التي أراد الشاعر أن يحتال بها عليه.

ويختلف الإطار تمامًا في قول ابن مجبر: (الطويل)

---

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٩٨.

دع العينَ تجني الحُبَّ من موقع النظر ... وتغرسُ وَردَ الحُسنِ في رَوضَةِ الخَفَرْ

أُمَتِعُها فيه فإنْ تَكُ لوعةٌ ... صَبرتُ وما ذمّ العواقبَ مَن صَبَرْ

فَتورُ العيونِ النجلِ يُطلَبُ بالهوى ... وإن غفَلَ التفتيرُ لم يُغْفَلِ الحَوَرْ

وزائرةٍ والليلُ مُلقٍ رواقَهُ ... ومن أينَ للظلماءِ أن تكتُمَ القَمَرْ

حَدَرت نِقابَ الصَونِ عن صفح خدها ... فيا حُسنَ ما انشقَّ الكِمامُ عن الزَّهَرْ

وراودتُها عن لثمِهِ فَتَمَنَّعَت ... وما عادةُ الأغصانِ أن تَمنَعَ الثَمَرْ

رَشَا كُلَّما أدمَت جُفُونِيَ خَدَّهُ ... أشار إلى قلبي بعينيهِ فانتصَرْ

يطالبُني قلبي بتقبيلِ ثَغرِهِ ... لقد غاصَ في بَحرِ الجَمالِ على الدُرَرْ(١)

تدور القصيدة في إطار التغزل في المحبوبة، حيث يتغزل ابن مجبر في جمال محبوبته التي جاءت إلى بيته لتزوره في المساء؛ لذا فإن الذوات المصاحبة هي الشاعر المحب ومحبوبته، ويكون النشاط المصاحب قوليًّا وفعليًّا؛ فالقول هو التغزل في مفاتن المحبوبة من خلال الألفاظ، وفعليًّا من خلال محاولة التقرب منها جسديًّا بشتى الطرق، وتكون النتيجة أنها ترفض أن يُقبلها وتصده وتتمنع عليه في صورة تقليدية متوارثة في التراث العربي.

(٤) التغريض

ستقوم الدراسة بتطبيق التغريض على قصيدة من قصائد ابن مُجبر من خلال وسائل السبك والحبك، والتي مطلعها: (البسيط)

مَن لَم يُؤَدِّبهُ تأديبُ الكِتَابِ فَمَا ... لَهُ بغيرِ ذُبابِ السيفِ تأديبُ

إنّ الخلافةَ لا تشكو بِمُعْضِلةٍ ... والحافظُ اللهُ والمنصورُ يعقوبُ

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٩٧.

يبدأ شاعرنا قصيدته بتوجيه تهديد مباشر إلى كل من لا يدخل في طاعة المنصور، وغير مباشر إلى علي بن إسحاق بن غانية؛ فإذا لم تصلح الرسائل في الإقناع بالدخول في الطاعة فليس هناك إلا السيف، وهذا يسوقنا إلى البيت الثاني حيث يستعرض ابن مجبر قوة وثبات أركان الخلافة وقدراتها على تنفيذ تهديدها للأعداء لأن الله سبحانه وتعالى يرعاها وخليفته هو المنصور دائمًا على أعدائه.

مشمِّر البُرْدِ للحرب الزَّبونِ وقد ... ضفَت عليه من التَّقوى جلابيبُ

فالبيضُ مُنْهُنَّ مسلُولٌ ومدَّخَرُ ... والخيلُ منهنَّ مَرْكُوبٌ ومَجْنُوبُ

وليس يَظْفَرُ بالغاياتِ طالِبُها ... إلا إذا قُرِعَت فيها الظَّنابِيبُ

للحرْبِ جُلُّ مساعيه وما تَرَكَت ... منه الحروبُ تهادَتْهُ المحاريبُ

إنْ كانَ عَربَدَ في الأعداءِ صَارمُهُ ... فإنَّهُ لِرَحِيقِ الهامِ شَرّيبُ

قد حَصْحَصَ الحقُّ إنَّ النصرَ يَتبعُهُ ... فكان من أَنْفُسِ الكُفَّارِ تَكْذِيبُ

لَقَد عَدَتْهُم عَنِ التَوفيقِ شِقْوَتُهم ... إنَّ الشقيَّ علىَ التوفيقِ مَغْلُوبُ

ثم يبدأ ابن مجبر في مدح المنصور، فهو الحاكم القوي البأس المستعد دائمًا لخوض الحرب الدموية القاسية، والمنصور تقَي يخاف الله فلا يعتدي على أحد في الآن نفسه، وإنما يسعى فقط للوصول إلى هدفه وهو تحقيق الأمن لدولته وهو في سبيل ذلك يقتل الأعداء ولا يرحمهم، فسيفه وخيله على أهبة الاستعداد للردع بشدة؛ لذلك يتبعه النصر دومًا، أما أهل الكفر –في مقابل أهل الإيمان– فهم في شقاء دائم بسبب هزائمهم التي لا تنتهي، ثم ينتقل ابن مجبر بعد عرض عقوبة من يخرج عن طاعة المنصور بشكل عام إلى الحديث عن مدينة قفصة وتمرد أهلها على المنصور بشكل خاص، فقال:

ما غرَّ قَفْصَةَ إلا أنها اجْتَرَمَتْ ... فلم يكُنْ عندَ أَهلِ الحِلْمِ تَثْرِيبُ

مـا بَالُهـــا زَارَ أَمــرُ اللهِ حَوْزَهَــــا فلـم يكُــنْ عنــدها أَهْــلٌ وَتَرْحِيـــبُ

تَوَهَّمــتْ أَنَّ أَهــــلَ البَغْـي تَمْنَعُهـــا وقلّمــا حَمَــتَ الشَّهْــــدَ اليَعَاسِــيبُ

فيصرح باسم المدينة (قفصة) ويبين أنها قد ارتكبت جرمًا كبيرًا؛ مما اضطر المنصور إلى أن يذهب إليها بنفسه ليعاقبها على ما فعلت من جرم، فشعرت المدينة بالخوف لأنها تعلم أنها ستعاقب ثم ما لبثت أن اعتقدت أن أهلها (أهل المدينة) قادرين على حمايتها من المنصور وجيشه، ثم يسخر الشاعر من اعتقادها هذا بضربه لِمَثَلِ ذكور النحل التي لا تقوم بحماية الخلية وإنما تهرب.

ثم ينتقل ابن مجبر للحديث عما حاق بالمدينة نتيجة هذا الجرم الذي ارتكبته والمتمثل في الخروج من الطاعة فيقول:

تلك البَغِيُّ التي خَانَت فحَاقَ بِهَـــا وبالـــزُّناةِ بهَـــا رَجْــــمٌ وتَعْذِيـــــبُ

قـد فُضَّ شَمْلُهُـمُ عَنْها وقد نَعَبَــــتْ فيهــا مــن الحْــينِ غِــرْبَانٌ غَرَابِيـــبُ

أَبَى يَــرُدُّ سَلِيــــمًا مــــا يُبَاشِــــرُهُ وفيــه للــنَفْسِ تَرْغيــبٌ وتَرْهِيـــــبٌ

هَـذِي أَعادِيـهِ قَـدْ صَــــارتْ مُقَسَّـمَةً علــى الــبَلايا فَمَقْتُــولٌ ومَسْلُــــوبُ

تَرْمـي المجـانِيقُ بالأَحْجَـارِ فَضْـلَةَ مَـنْ رَمَتْــهُ مــنهم بهــا الجُــرْدُ السَّراحِيـــبُ

مـن كـلِّ مَلْمُومـةٍ صَمَّـــاءَ حائِمــــةٍ علــى النُّفــوس فتصــعيدٌ وتصويـــبُ

يقــول مبصِــرُها في الجــوِّ صاعــــدةً هــذا بــلاءٌ علــى الكُفَّــارِ مَصْبُــــوبُ

ففي هذه الأبيات ينعت ابن مجبر المدينة بالمرأة العاهرة والخائنة (تلك البغي) التي سهّلت للآخرين (علي بن إسحاق بن غانية وجيشه) أن يحصلوا عليها، ونسيت كيف كان المنصور يشملها برعايته، ومن هنا كان تطبيق حد الرجم لها وللزناة بها من خلال الفعل (حاق بها وبالزناة)، فضرب المنصور أسوارها وتحصيناتها بشدة من خلال المجانيق، فتحولت المدينة إلى أثر بعد عين، وأصبح من يحمونها (هذي أعاديه) بين

قتيل وأسير.

تَمَهَّــدَ الأَمــرُ في أكنـــافِ دَولتِـــهِ   حتَّى تأَلفَ فيها السَّخلُ والذّيـــبُ[1]

ثم يختم ابن مجبر قصيدته بإعلان غير مباشر عن استسلام المدينة للمنصور وإعلانها الطاعة من جديد واستقرار أمور الدولة، وكان حضور فعل (تألف) كناية عن هذا الاستقرار حين جمع بين متناقضين هما (السخل– الذيب) [2]، لأنهما بالفطرة لا يمكن أن يتألفا، فالسخل –ولد الضان والمعز– هو طعام الذئب.

ولقد استخدم ابن مجبر أسماء الأعلام في قصيدته مثل (المنصور– يعقوب) وذكر كذلك اسم المدينة (قفصة)، واعتمد على الضمائر التي تشير تارة إلى الممدوح وتارة إلى المدينة وتارة أخرى إلى الأعداء؛ وذلك من بداية القصيدة إلى نهايتها؛ مما يبين كيفية تماسك القضايا المفردة في القصيدة وترابطها والتي تُكون في مجموعها البنية الكبرى للنص.

(٥) البنية الكبرى

تنوعت البنى الكبرى في ديوان ابن مُجبر بسبب تعدد القصائد واختلاف التجربة الشعرية التي مرّ بها الشاعر في كل قصيدة، وكذلك السياق السابق والمصاحب واللاحق، وشخصية المتلقي الأول؛ ولذلك ستحاول الدراسة تحديد البنية الكبرى في القصيدة السابق ذكرها في التغريض كنموذج من ديوان ابن مُجبر.

لا بد من الإشارة أولًا إلى سياق الموقف الذي أنتجت خلاله هذه القصيدة، فلقد حاصر المنصور مدينة قفصة التي كان يتحصن بها عدوه علي بن إسحاق بن غانية؛ حتى سقطت في يده واستسلمت بعد أن هدم أسوارها ونزع الحسن عنها، وجاء إليه الشعراء لتهنئته بهذا النصر الكبير، وكان ممن حضر ابن مُجبر فمدحه بهذه

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٨٤-٨٥.

(٢) ولقد عرَّف الدكتور محمد زكريا عناني السخل بالضعيف المتهاوي وهو ما لا يتفق مع المعنى المقصود من الشاعر كما تميل الدراسة.

القصيدة، ونسجها على بحر (البسيط)، واختار لها قافية واحدة بحرف (الباء) وهذا من ناحية الشكل.

ولقد تعددت البنى الصغرى داخل القصيدة ومعها تبدلت مشاعر المبدع من شعور بالسخط على الأعداء بصفة عامة، ثم التشفي في أهل مدينة قفصة بما حل بهم من عقاب، إلى السعادة بالنتيجة النهائية لهذه المعركة، هذا الانفصام الظاهري للبنى الصغرى ينضوي تحت قضية كبرى واحدة، والبنى الصغرى في القصيدة هي:

١- من البيت الأول إلى البيت الثاني: توقف ابن مجبر عند قضية التمرد على المنصور فيرسل بتهديد مباشر بالحرب والقتل لكل من يفكر في الخروج عن الطاعة، فدولة الخلافة قوية يرعاها الله عز وجل ثم المنصور.

٢- من البيت الثالث إلى البيت التاسع: يتحدث الشاعر في قضية امتلاك المنصور المقدرة الفعلية على عقاب الأعداء؛ وذلك بالحديث عن قدرات المنصور وجيشه التي تكفل له النصر دائمًا على أهل الكفر والضلال.

٣- من البيت العاشر إلى البيت الثاني عشر: توقف فيها ابن مجبر عند قضية قفصة وتمردها على المنصور، وتصورها أنها تستطيع أن تحمي نفسها منه، وسخريته من ذلك.

٤- من البيت الثالث عشر إلى البيت التاسع عشر: يصف فيها ابن مجبر حال المدينة أثناء الحصار وبعده، وكيف أنها تَحَوّلت إلى مكان خرب يرتع فيه الغربان من شدة ضربات المنصور لها.

٥- البيت العشرون: يختتم به الشاعر قصيدته بإعلان غير مباشر لاستسلام المدينة وعودتها للطاعة من جديد، واستقرار أمور الدولة.

ومن خلال تطبيق القواعد الأربعة لفان دايك وكينيتش (الحذف والاختيار

والتعميم والتركيب)[١]؛ يمكن أن نحدد البنية الكبرى للقصيدة وهي تهنئة المنصور على استراجعه لمدينة قفصة واستسلامها له.

ولقد حاولت الدراسة من خلال هذا الفصل تتبع وسائل الحبك في ديوان ابن مجبر الأندلسي من خلال منهجية فان دايك، فتبدى ذلك في كشف الترابط بين أجزاء القصيدة بداية من حسن الابتداء ومرورًا بحسن التخلص حتى الوصول إلى حسن الانتهاء، وقسمت الدراسة العلاقات الدلالية التي حددها هورست أيزنبرج إلى أربعة أقسام رئيسة، وهي العلاقة التفسيرية، والعلاقة السببية، وعلاقة المقابلة، ثم علاقة المحاكاة، وقامت الدراسة كذلك بالتوقف أمام الأطر الهيكلية لبعض قصائد الديوان، ثم حاولت الدراسة كشف العلاقات بين الجمل؛ مما يساهم في تأويل النص بأكمله كبناء متكامل الأجزاء؛ وذلك فيما يُعرف بالتغريض؛ وذلك من خلال تحليل قصيدة كاملة لابن مجبر، وقامت الدراسة بالتوقف أمام البنية الكبرى من خلال القواعد الأربعة لفان دايك وكينيتش لقصيدة من الديوان، وذلك سعيًا –في النهاية– إلى الكشف عن خصوصية شعر ابن مجبر التي تبدت من خلال هذا التحليل.

(1) van Dijk, Teun A. & Kintsch, Walter. "Toward a model of text comprehension and production", P.369.

الفصل الثالث

القصدية والمقبولية

تمهيد

يعد معيارا القصدية (Intentionality) والمقبولية (Acceptability) من المعايير التي تحاول الدراسة من خلالهما إعادة التمثل الفعلي لعملية إنتاج النص؛ وذلك من خلال التوصل إلى مقاصد المرسل ومدى تقبل المتلقي لهذه الرسالة وذلك من منظور الجانب الاتصالي في التحليل النصي للخطاب، فاللغة "حسب جوهرها ليست نظام علامات فحسب؛ بل إنها قبل أي شيء وفي الأساس نشاط تواصلي"[١]، فالاستعمال اللغوي ليس في حقيقته إلا إنجاز حدث اجتماعي معين ومحدد، يتضمن منشئ النص ومراده، والمتلقي وقدرته على الفهم والاستيعاب والتأويل، وسنتناول بالدراسة في هذا الفصل القصدية ثم المقبولية بعد ذلك.

أولًا القصدية

القصد في اللغة

القصد هو "الاعتمادُ والأَمُ.. وهو قَصْدُكَ وقَصْدَكَ أَي تُجاهَك.. والقَصْدُ إتيان الشيء تقول قصَدْتُه وقصدْتُ له وقصدْتُ إليه بِمَعْنَى.. والقَصْدُ في الشيء خلافُ الإِفراطِ؛ وهو ما بين الإِسراف والتقتير.. قال ابن جني أصل (ق ص د) ومواقعها في كلام العرب الاعتزامُ والتوجُّه والنهودُ والنُّهوضُ نحو الشيء على اعتدال كان ذلك

---

(١) زتسيسلاف واورزنياك: مدخل إلى علم النص، ترجمة سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٢١.

أو جَور هذا أصلهُ في الحقيقة"[1]، ويجمع بين هذه المعاني بصفة عامة النية والاعتزام؛ فإذا تحولت هذه النية إلى منشئ النص الذي يصرح/ يلمح بها من خلال النص، أصبحت تدخل تحت معايير النصية.

نظرة النقاد القدماء إلى المقاصد الظاهرة والخفية

أدرك النقاد القدماء حقيقة وجود مستويين للكلام استنادًا إلى المقاصد الظاهرة والخفية للمتكلم، فالمستوى الأول مهمته تقتصر على الإفهام أو توصيل الفكرة بطريقة مباشرة، وهذا المستوى قائم على لغة الحياة اليومية؛ بينما المستوى الثاني للكلام فإنه يخضع لعملية اختيار وانتقاء وتتداخل فيه عوامل عدة حتى يُمكن فهم مراد المتكلم وقصده، ولقد توقف عبد القاهر عند الظاهرة الكلامية، وحددها بقوله: إن "الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده؛ وذلك إذا قصدت أن تخبر عن (زيد) مثلًا بالخروج على الحقيقة، فقلت: (خرج زيد)، وبالانطلاق عن (عمرو) فقلت: (عمرو منطلق)، وعلى هذا القياس؛ وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده؛ ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار هذا الأمر على (الكناية) و(الاستعارة) و(التمثيل).. أو لا ترى أنك إذا قلت (هو كثير رماد القدر) أو قلت: (طويل النجاد)، أو قلت في المرأة: (نؤوم الضحى)؛ فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى، على سبيل الاستدلال، معنى ثانيًا هو غرضك، كمعرفتك من (كثير رماد القدر) أنه مضياف، ومن (طويل النجاد) أنه طويل القامة، ومن (نؤوم الضحى) في المرأة أنها مترفة مخدومة، لها من يكفيها أمرها"[2].

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، مادة (قصد).

(٢) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص٢٦٢.

فالكلام –في رأي عبد القاهر الجرجاني– لا بد أن يحمل معنى مقصودًا، وأن للكلام مستويين، الأول المعنى المباشر وهو "المفهوم من ظاهر اللفظ، الذي تصل إليه بغير واسطة[1]"، أما الثاني فأطلق عليه الجرجاني معنى المعنى ويُقصد به "أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك هذا المعنى إلى معنى آخر"[2]؛ إذن لا بد من التوقف أولًا أمام المعنى المباشر ثم الولوج منه إلى المعنى غير المباشر، فـ"الوقوف على المعاني الثانوية، التي هي هدف المتكلم يقتضي التوقف عند المعاني الأوائل، لقبولها ونفيها في الوقت نفسه؛ إذ لا يمكن الاستدلال على المعاني الثواني دون التوقف عندها والاصطدام بها مرحليًّا، ثم تكون عملية اختراقها أو مجاوزتها إلى ما وراءها من معان. ومن ثم يفقد الكلام شفافيته الدلالية، ويكتسب ضربًا من الكثافة"[3].

والمتكلم قد يلجأ إلى اللغة اليومية من مفردات وتراكيب؛ ولكنه في الحقيقة لا يقصد أن يصل إلى المعنى المباشر، ولكنه يستخدمه في توليد معنى جديد، أما المخاطب فله دور رئيسي في فهم مراد المتكلم، وأن لا يقف بفهمه عند حدود المعنى المباشر بإدراكه الدلالات المتضمنة في الكلام من خلال الاستدلال، فيجب على المخاطب أن يكون "أسرع فهمًا منه لمعنى آخر، إذا كان ذلك مما يدرك بالفكر، وإذا كان مما يتجدد له العلم به عند سمعه للكلام، وذلك محال في دلالات الألفاظ اللغوية، لأن طريق معرفتها التوقيف والتقدم بالتعريف"[4]؛ ولكن لا بد أن يكون هذا الاستدلال مبنيًّا على المرجعية الثقافية واللغوية المشتركة بين المتكلم والمخاطب، ويمكن أن تستخلص الدراسة أن الجرجاني قد حدد بوضوح عناصر تأسيسية تقترب من التكامل لبناء فكري يصلح أن يكون أساسًا راسخًا للقصدية في علم النص.

(١) نفسه، ص٢٦٣.

(٢) نفسه والصفحة.

(٣) عز الدين إسماعيل: قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الثالث والرابع، القاهرة، ١٩٨٧م، ص٣٩.

(٤) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص٢٦٧.

القصدية في الدراسات النصية

تعدد مفهوم القصدية في الدراسات النصية؛ فأحيانًا تشير إلى "موقف منشئ النص من كون صورة ما من صور اللغة قصد بها أن تكون نصًّا يتمتع بالسبك والالتحام وأن مثل هذا النص وسيلة من وسائل متابعة خطة معينة للوصول إلى غاية بعينها"[١]، وعُرفت –مرة أخرى– بأنها " جميع الطرق التي يتخذها منتجو النصوص في استغلال النصوص من أجل متابعة مقاصدهم وتحقيقها"[٢]؛ فالتعريف الأول يشترط بوضوح فكرة وجود السبك والحبك كهدفين إجرائيين لأي نص؛ وذلك حتى يصل المبدع إلى توصيل مقاصده للمتلقي دون صعوبة؛ فكان الأساس في هذا التعريف الشكل الخارجي، أما التعريف الثاني ففيه إشارة إلى أن منتج النص يقوم أحيانًا بالتغاضي عن الاختلال في السبك والحبك ما دام هذا يحقق الاتصال المنشود بينه وبين المتلقي فكان فيه التغاضي عن الشكل على حساب المضمون.

وقد أدرك المحدثون أن "الاستعمال اللغوي ليس إبراز منطوق لغوي ما فقط؛ بل إنجاز حدث اجتماعي معين أيضًا في الوقت نفسه"[٣]؛ فالألفاظ لا تطلق دون هدف، وإلا أصبحت لا قيمة لها، ومن خلال الألفاظ تتشكل المعاني، فالتلفظ هو فعل أو ممارسة، والمتكلم يوظف الأدوات اللغوية بشتى الطرق ليصل إلى مقاصده، ولكن هناك "توتر دائم بين الألفاظ والمقاصد، وبين السعي إلى بناء نحو كُلّي والتعبير بلغة ذاتية عن الحياة الباطنية، ومصدر التوتر هو أن اللغة ذات وجود مجرّد، ما دامت في خدمة الجماعة؛ بينما تحظى فنون التعبير بقيمة شخصية ما دامت في خدمة الفرد؛ لذا يجب التراجع عن دراسة اللغة كبنية وعن دراستها كتراث من أجل اختزالها إلى الأفعال القصدية، فالمتكلم يريد تحقيق مسعى معين. أي أنه يقصد شيئًا بكلامه، وحينما يتعرف القارئ والسامع على مراد المتكلم يكون قد توصل إلى فهم لغته؛ فالمفردات

---

(١) دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص١٠٣.

(٢) دي بوجراند: مدخل إلى علم اللغة، ص١٥٧.

(٣) فان دايك: مدخل إلى علم النص، ص١١٨.

المجردة عن القصد مجرد لغو، وتظهر القيمة النفسية للغة في فعل القصد"[١].

أوستن ونظرية أفعال الكلام

استقر فلاسفة الوضعية المنطقية[٢] على أن اللغة هي أداة رمزية ولا وظيفة لها إلا وصف العالم بطريقة إخبارية تنطوي على ثنائية الصدق والكذب، وهو ما انتقده أوستن (J.L.Austin) بشدة في نظريته المعروفة أفعال الكلام[٣]، حين ذكر أن الفلاسفة "توهموا حينما افترضوا أن شأن الحكم في القضية إما أن (يصف) حالة شيء ما، وإما أن (يثبت واقعة عينية)؛ مما يعني أن حكم القضية إما أن يكون صادقًا أو كاذبًا"[٤]، ولقد أطلق على هذا ما يسمى بالمغالطة الوصفية، وكان هذا إيذانًا ببدء تحوّل اللغة من المعنى التقليدي الذي يتوقف عند معيار الصدق والكذب، إلى ارتباط اللغة بنظرية أفعال الكلام "وهي الفكرة التي نشأت منها اللسانيات التداولية ومن أهم مراجعها؛ بل يمكن التأريخ منها للتداولية؛ حيث ارتبطت اللغة بإنجازها الفعلي في الواقع"[٥].

حيث تُعنى التداولية بـ"دراسة اللغة في الاستعمالin use أو في التواصل in

(١) عز العرب لحكيم بناني: الظاهرتية وفلسفة اللغة تطور مباحث الدلالة في الفلسفة النمساوية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٣م، ص٢٨.

(٢) يعد (أوجست كونت) هو مؤسس الفلسفة الوضعية التي تنادي بأن أي شيء لا يمكن رصده فلا وجود له، ولا بد أن يخضع كل شيء -بما فيها الأخلاق والقانون والسياسة والدين واللغة- إلى المنهج العلمي وأن تلتزم بنتائجه، ولقد تبنت حلقة فيينا في بدايات القرن العشرين هذه المنهجية، وكان من أهم أعلامها (موريتز شليك، ورودولف كارناب، وهربرت فيغل)، راجع روزنتال ويودين: الموسوعة الفلسفيّة، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨م، ص٥٨٤-٥٨٥.

(٣) قدم أوستن نظرية أفعال الكلام speech act theory في عدة محاضرات ألقاها في جامعة هارفارد عام ١٩٥٥م، ولقد جمعت هذه المحاضرات في كتاب طبع بعد وفاته عام ١٩٦٢م، عنوانه (How to do things with words).

(٤) أوستن: نظرية أفعال الكلام العامة – كيف ننجز الأشياء بالكلام، ترجمة عبد القادر القنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩١م، ص١٣.

(٥) عبد الفتاح أحمد: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر، ٢٠١٠م، ص٤٣ – ٤٤.

interaction لأنه –أي التعريف– يشير إلى أن المعنى ليس شيئًا متأصلًا في الكلمات وحدها، ولا يرتبط بالمتكلم وحده، ولا السامع وحده، فصناعة المعنى تتمثل في تداول negotiation اللغة بين المتكلم والسامع في سياق محدد (مادي، واجتماعي، ولغوي) وصولًا إلى المعنى الكامن في كلام ما"[1]، ومن هنا كان من الضرورة عدم وضع قول الجمل فقط أساسًا لدراسة اللغة؛ بل "يجب أن يثبت أنه بنطق كل جملة مفردة يتم إنجاز جزء من الأحداث المختلفة/= الأفعال/ في الوقت نفسه"[2].

ولقد قسم أوستن الأفعال في نظريته إلى ثلاثة أقسام هي:

"١ – فعل التلفظ: حقيقة أن المرء قال شيئًا، قول الجملة بشكل مطلق.

٢ – الفعل الإنجاز النظري: يشير إلى ما ينبغي أن يعمل بالقول، وما ينبغي أن يحدث؛ ويرسم الهدف/ الإنجاز النظري للقول، مثل: يحذر أحدًا أو يرجو أحدًا عمل شيء أو يعد أحدًا بشيء..

٣ – فعل الإنجاز التام: الذي يصف أثر القول اللغوي في السامع؛ أي ما يسببه لدى السامع (بأنه مثلًا: فرح أو غضب...)"[3].

ولكي يمكن تحديد الاختلاف بين هذه الأقسام فسأضع هذا المثال (السفينة تغرق في المحيط)؛ فالفعل القولي هو الهيئة التركيبية لهذه الجملة من أصواتها التي نطقت، والتركيب النحوي الصحيح المكون من مبتدأ وخبر جملة فعلية، وبمعناه الحرفي الذي يعني أن السفينة تغرق في المحيط، والفعل الإنجازي هو ما قصده المتكلم من التحذير من الغرق مع السفينة، أما الفعل التأثيري هو ما يخلّفه هذا القول في المتلقي فقد يكون الفزع،

---

(١) محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٢م، ص١٤.

(٢) فولفجانج هاينه من وديتر فيهفيجر: مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة فالح بن شبيب العجمي، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٩م، ص٦٣.

(٣) نفسه والصفحة.

أو الاستعداد للقفز من السفينة أو طلب النجدة من السفن المحيطة.

ولقد توقف أوستن طويلًا أمام الفعل الإنجازي؛ لأنه أدرك " أن الفعل اللفظي لا ينعقد الكلام إلا به، وأن الفعل التأثيري لا يلازم الأفعال جميعًا، فمنها ما لا تأثير له في السامع أو المخاطب، من ثم كان الفعل الإنجازي عنده أهمهما جميعًا، فوجّه إليه همه حتى أصبح لُب هذه النظرية، وأصبحت تُعرف به أيضًا، فيطلق عليها أحيانًا نظرية الفعل الإنجازي أو النظرية الإنجازية"[١].

وقد صنف أوستن الأفعال الإنجازية على أساس ما سماه قوتها الإنجازية illocutionary force وهذه الأفعال هي: الحكميات، والتنفيذيات، والوعديات، والسلوكيات، والعرضيات[٢]؛ ولكن لم يحقق أوستن ما طمح إليه من الوصول إلى نظرية متكاملة للأفعال الكلامية، فـ"المشكل الأساسي يتمثل في أنه لا يصنف أعمالًا بل يصنف أفعالًا.. إنه يحلل الدلالة مع المعنى إذن بشكل قائم على الدور، دون توفر معيار خارج العلامات ذاتها، حقيقة (وتلك ثالثة الأثافي في التداولية). ومثل هذه التصنيفية لا تقبل التعميم بما أنها تستوجب التعديل، كلما انتقلنا من لغة إلى لغة أخرى"[٣]؛ وذلك لأن ما قام به كان يفتقر إلى الأسس المنهجية الواضحة؛ حيث حدث خلط بين تصنيف الأفعال حين تداخلت فئاتها وتشابكت.

ولا يمنع ذلك من حقيقة وضعه لبعض "المفهومات المركزية في النظرية، ومن أهمها تمييزه بين محاولة أداء الفعل الإنجازي والنجاح في أداء هذا الفعل، وتمييزه بين ما تعنيه الجملة وما قد يعنيه المتكلم بنطقها، وتمييزه بين الصريح من الأفعال الأدائية والأولى منها؛ فضلًا عن تحديده للفعل الإنجازي الذي يعد مفهومًا محوريًّا في هذه النظرية"[٤].

---

(١) محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص٦٩.

(٢) فيليب بلاشيه: التداولية من أوستين إلى غوفمان، ترجمة صابر الحباشة، دار الحوار، سوريا، ٢٠٠٧م، ص٦٢.

(٣) نفسه، ص٦٣.

(٤) محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص٧١.

سيرل والأفعال الكلامية المباشرة وغير المباشرة

ولقد قام تلميذه سيرل (J.R.Searle) بتطوير نظرية أفعال الكلام، فقسم الأفعال إلى أربعة أقسام، وفيه قسَّم الفعل اللفظي –الذي وضعه أوستن– إلى قسمين هما الفعل النطقي utterance act وهو يشمل الجانب الصوتي والمعجمي والنحوي، والفعـل القضوي propositional act وهو الوحدة الصغرى للاتصال اللغوي، وهذا الفعل يستخدم دائمًا مع فعل إنجازي في إطار كلامي مركب، ثم القسم الثالث وهو الفعل الإنجازي illocutionary act، والقسم الرابع هو القسم التأثيري per locution act ولم يعتدّ به سيرل كثيرًا؛ لأن كل فعل ليس له بالضرورة تأثير في نفس المتلقي يدفعه إلى عمل فعل ما.

ويمكن توضيح هذا التصنيف من خلال هذا المثال:

"١– يقرأ زيد الكتاب. ٢– أيقرأ زيد الكتاب؟ ٣– يا زيد، اقرأ الكتاب. ٤– لو يقرأ زيد الكتاب!

عند النطق بأي من هذه الجمل ينجز المتكلم ثلاثة أنواع من الأفعال في وقت واحد:

١– الفعل النطقي: ويتمثل في نطقك الصوتي للألفاظ على نسق نحوي ومعجمي صحيح.

٢– الفعل القضوي: ويتمثل في مرجع هو محور الحديث فيها جميعًا، هو زيد في الجمل الأربع، وخبر هو فيها جميعًا قراءة الكتاب، والمرجع والخبر يمثلان معًا قضية proposition هي: قراءة زيد الكتاب، والقضية هي المحتوى المشترك common content بينها جميعًا.

٣– الفعل الإنجازي: وهو الإخبار في الأولى، والاستفهام في الثانية، والأمر في

الثالثة، والتمني في الرابعة." (١)

وتتماثل قوة الأفعال الإنجازية "مع قصد المتكلم، فيكون معنى ما ينطقه متطابقًا تمامًا وحرفيًّا لما يريد أن يقوله"(٢)، وذلك مثل (أعدك أن نسافر)، فالفعل قد أنجز من خلال التلفظ ذاته، أما الأفعال غير المباشرة فهي "التي تخالف فيها قوتها الإنجازية قصد المتكلم، فالفعل الإنجازي يؤدي إلى إنجاز فعل إنجازي آخر"(٣)، وذلك مثل أن تقول لصديقك وأنت تحمل حقائب (هل يمكن أن تفتح لي الباب؟) فليس المطلوب هنا هو الاستفهام عن قدرته على فتح الباب، ولكن المقصود هو الطلب المهذب بفتح الباب؛ فالمتكلم "لا يقصد ما يقول فحسب، بل يتعدى قصد ما قاله إلى ما هو أكثر منه"(٤)، ويستطيع المتلقي استيعاب هذا النص الغائب absent text أو المضمر أو اللامقول non said اعتمادًا على الأسس التداولية التي ترتبط بالحدث اللغوي المنطوق.

فالعمل الكلامي لا يحدده النطق اللفظي، بل لا بد من تضافر العرف اللغوي والاجتماعي أيضًا، فـ"المعنى الأولي لجملة منطوقة لا يعود فقط –بطريقة عشوائية– إلى المعنى اللغوي للجملة عند التحدث، بل يعود أيضًا إلى –في تحليلنا للفعل الإنجازي– قصدية المتحدث والأعراف التقليدية وبخاصة العلاقة بينهما"(٥).

ولكي يتحقق الفعل الإنجازي لا بد من أربعة شروط لا بد من توافرها، وهي:

"١– شرط المحتوى القضوي proposition content: فعل في المستقبل مطلوب من المخاطب.

---

(١) نفسه، ص٧٢-٧٣.

(2) Searle, John R. "Expression and Meaning, Studies in the Theory of Speech Acts". Cambridge University Press. 1985, p 30.

(3) Ibid. p.30.

(4) Ibid. p.30.

(5) Searle, John R. "Speech Acts, An Essay in the Philosophy of Language". Cambridge University Press. 1999, p 45.

٢- الشرط التمهيدي preparatory:

أ- المخاطب قادر على إنجاز الفعل، والمتكلم على يقين من قدرة المخاطب على إنجاز الفعل.

ب- ليس من الواضح عند كل من المتكلم والمخاطب أن المخاطب سينجز الفعل المطلوب في المجرى المعتاد للأحداث.

٣- شرط الإخلاص sincerity: المتكلم يريد حقًّا من المخاطب أن ينجز هذا الفعل.

٤- الشرط الأساسي essential: محاولة المتكلم التأثير في المخاطب لينجز الفعل"[(١)].

وحدد سيرل " أن هناك –على الأقل– اثني عشر بُعدًا مختلفًا بين الأفعال الإنجازية، هذه الأبعاد تختلف من فعل إلى آخر وهي:

١- الاختلاف في الهدف أو الغرض من الفعل الإنجازي..

٢- الاختلاف في اتجاه المطابقة بين الكلمات والعالم..

٣- الاختلاف في الموقف النفسي الذي يعبر عنه المتحدث..

٤- الاختلاف في القوة أو في الدرجة التي يعرض بها الغرض الإنجازي..

٥- الاختلاف في مكانة كل من المتحدث والسامع..

٦- الاختلاف في طريقة ارتباط القول باهتمامات المتحدث والسامع..

٧- الاختلاف في العلاقة بعناصر تحليل الخطاب من أقوال سابقة للمتحدث وسياق محيط..

٨- الاختلاف في المحتوى القضوي الذي تحدده وسائل الإشارة للفعل الإنجازي..

---

(١) محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص٧٤ - ٧٥.

٩- الاختلاف بين هذه الأفعال في ضرورة أن تكون أفعالًا كلامية دائمًا، تلك التي يمكن أن تكون ولكننا لا نحتاج أن نصنفها كأفعال كلامية، فعلى سبيل المثال إذا أردت تصنيف الأشياء عبر قولك (أنا أصنف هذه الأشياء إلى A و B) ولكن قد لا تحتاج إلى قول أي شيء على الإطلاق لكي تبدأ فعليًا في عملية تصنيف، فيكفي أن تضع - بكل سهولة - ما تختاره (A) في صندوقه، و(B) في صندوقه..

١٠- الاختلاف بين هذه الأفعال التي تتطلب مزيدًا من العرف غير اللغوي والتي لا تتطلب ذلك..

١١- الاختلاف بين هذه الأفعال في كونها قابلة للأداء أو عدم قابليتها للأداء، ومعظم الأفعال الإنجازية قابلة للأداء مثل أقرر وأعد وآمر و.. ولكن هناك أفعال لا يمكن أن تؤدى مثل قولك افتخر وأفزع.

١٢- الاختلاف في أسلوب أداء الفعل الإنجازي، فبعض الأفعال الإنجازية تتطلب نوعًا خاصًا في أسلوب الأداء، كالاختلاف بين -على سبيل المثال- الإعلان والإسرار، فلا يوجد أي اختلاف بين الغرض الإنجازي أو المحتوى القضوي ولكن في أسلوب تأدية الفعل الإنجازي فقط"[١].

ولتحديد القوة الإنجازية لفعل ما، استحدث سيرل ما أطلق عليها "وسائل الإشارة للفعل الإنجازي (I F I D S) illocutionary force indicator devices وتتضمن هذه الوسائل: الأفعال الأدائية، ونظام ترتيب الكلمات أو الأبنية النحوية، والتنغيم، والنبر، وبعض الظروف، وصيغة الفعل"[٢]، ولقد حدد سيرل ثلاثة فروق جوهرية يمكن من خلالها التمييز بين الأفعال المباشرة والأفعال غير المباشرة وهي:

---

(١) Searle, John R. "Expression and Meaning, Studies in the Theory of Speech Acts", p. 2-8.

(٢) عزة شبل: علم لغة النص، ص٣٠.

أولها: أن القوة الإنجازية للأفعال الإنجازية المباشرة تظل واحدة لا تتغير في مختلف سياقات ومقامات التلفظ؛ في حين أن القوة الإنجازية للأفعال غير المباشرة لا تظهر إلا داخل المقام وتتغير بتغيره.

ثانيها: أن القوة الإنجازية للأفعال غير المباشرة يجوز أن تلغى، فجملة أتسافر معي؟ قد تلغي القوة الإنجازية غير المباشرة وهي الطلب، ليحتفظ الفعل بقوته الإنجازية المباشرة وهي الاستفهام.

ثالثهما: أن القوة الإنجازية غير المباشرة لا تدرك إلا عبر عمليات ذهنية معقدة أحيانًا، أما القوة الإنجازية المباشرة فتفهم من التركيب ذاته[١].

الاستلزام الحواري عند غرايس

تَطَرّق غرايس( ) Paul Griceفي نظريته حول الاستلزام، إلى أن الأفعال الإنجازية غير المباشرة تتطلب تخمينًا من المتلقي لفهم مقصدية المتكلم، فحاول من خلالها أن يحدد الفروق بين ما يقال وما يُقصد؛ فما يقال هو "ما تعنيه الكلمات والعبارات بقيمها اللفظية face values وما يُقصد هو ما يريد المتكلم أن يبلغه للسامع على نحو غير مباشر اعتمادًا على أن السامع قادر على أن يصل إلى مراد المتكلم بما يتاح له من أعراف الاستعمال ووسائل الاستدلال"[٢].

فصنف الاستلزام إلى قسمين؛ الأول: هو الاستلزام العرفي وهو ما تعارف عليه أصحاب اللغة فأصبح ذا دلالات ثابتة غير متحولة مهما تغير مكانها في الجملة مثل أسماء الإشارة، أما القسم الثاني: فهو الاستلزام الحواري، فهو متغير بتغير السياقات المحيطة به؛ فإن "المتخاطبين عندما يتحاورون، إنما يقبلون ويتبعون عددًا معينًا من القواعد الضمنية اللازمة لاشتغال التواصل. والمبدأ الأساسي هو مبدأ التعاون. إن الشركاء في تفاعل لغوي يتقاسمون –في العادة– هدفًا مشتركًا، إذا انعدم، لن يكون ثمة

---

(١) محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص٨٣.

(٢) نفسه، ص٣٣.

سبب للتواصل، وقد لا يتم التواصل على الأرجح"[١]؛ ولذلك وضع غرايس مبدأ التعاون كمبدأ حواري عام يتكأ عليه المرسل ليضمن توصيل مراده مع ضمانة قدرة المتلقي في الفهم والتأويل، وهذا المبدأ تحكمه أربع قواعد فرعية، هي:

"أ. قاعدة الكم Maxim of quantity: اجعل إسهامك إخباريًا بقدر ما يُطلب، ولا تجعل إسهامك الإخباري أكثر مما يطلب.

ب. قاعدة الكيف Maxim of quality: حاول أن تجعل إسهامك صحيحًا؛ لا تقل ما تعتقد أنه خطأ.

ج. قاعدة المناسبة Maxim of relevance: كن مناسبًا، ووثيق الصلة بالموضوع.

د. قاعدة الأسلوب Maxim of manner: كن واضحًا سهلًا، وتجنب الغموض في التعبير، وتجنب الإبهام"[٢].

فان دايك والقيود البراجماتية للخطاب

اتكأ فان دايك في تطويره لمفهوم القصدية على وسيلتين؛ الأولى هي تضمين النظريات السابقة في بوتقة واحدة، فيقر فكرة الأفعال الكلامية التي ابتدعها أوستن وطورها سيرل، ويربطها بالسياق المحيط بها فـ"العلاقات بين الجمل ليست ذات طبيعة دلالية فحسب؛ بل برجماتية أيضًا. وهكذا لا يتعلق الأمر بتعبيرات أوجه الربط بين الوقائع فحسب؛ بل بين الأفعال الكلامية أيضًا"[٣]، ثم يؤكد أهمية مبدأ التعاون لغرايس فيقول: "إن الأفعال الكلامية يجب أن تفي بأسس تعاون محددة، تُعنى بمسار أمثل للفعل الكلامي"[٤].

أما الوسيلة الثانية فهي تصنيفه للأفعال الكلامية الإنجازية، فهناك أفعال الكلام

---

(١) فيليب بلاشيه: التداولية من أوستين إلى غوفمان، ص٨٤.

(٢) عزة شبل: علم لغة النص، ص٣١.

(٣) فان دايك: مدخل إلى علم النص، ص١٤٤.

(٤) نفسه، ص١٣٤.

الكبرى هي "فعل الكلام الكلي الذي ينجز بواسطة عبارة لخطاب كلي وينفذ بواسطة متوالية من أفعال الكلام المختلفة"(١)، هذه الأفعال المختلفة هي ما اصطلح عليها باسم الأفعال البسيطة وهي "كل فعل بسيط بكونه فعلًا إنجازيًّا حال حصوله على أثر واحد مراد"(٢).

ولقد اصطلح فان دايك على ما يسمى بفعل الكلام الكلي، وهو ما لاحظت الدراسة أنه يسميه في مكان آخر "الفعل المركب"، وربما يعود هذا إلى كثرة تصنيفه للأفعال الإنجازية، ولقد فرّق فان دايك بين فعل الكلام الكلي/ الفعل المركب وبين سلسلة الأفعال فيقول: إن "الفعل المركب تكون له نتيجة مخططة قصدًا ومحددة بوضوح"(٣)، وتكون سلسلة الأفعال عبارة عن أفعال "يمكن أن تكون منفصلة مستقلة بعض الاستقلال على معنى أنها وإن كان بعضها يشترط البعض الآخر فإن هذه العلاقات الموجودة بينها لم تخطط، ولم تصمم لتحقيق نتيجة مخصوصة"(٤).

وأطلق فان دايك على ما ينتوي المتكلم فعله "المقاصد الكلية"، فهي "يمكن أن تسمى خططًا"(٥)، وهي المقاصد الأساسية التي يسعى المتكلم إلى تحقيقها؛ فإذا تحققت / أو لم تتحقق تحولت إلى فعل إنجازي مركب، فـ"يتكون من جملة أفعال، كل واحد منها يمكن أن ينجز بنجاح (أو قد يفشل) إلا أنها أفعال مقصود بها كل جزء من أجزاء تحقق الخطة أو التصميم"(٦).

واستحدث كذلك ما يسمى بالفعل المساعد "وهو كل فعل تقصد نتيجته كشرط كاف لنجاح فعل رئيسي (أصلي). وكل فعل مركب مما تكون بعض أجزائه

---

(١) فان دايك: النص والسياق، ص٢٨٧.

(٢) نفسه، ص٢٣٩.

(٣) نفسه، ص٢٤٠.

(٤) فان دايك: النص والسياق، ص٢٤٠.

(٥) نفسه والصفحة.

(٦) نفسه والصفحة.

أفعالًا مساعدة يسمى بالفعل المعقد"(١)، وضرب مثالًا على ذلك للتوضيح؛ فبناء منزل يحتاج إلى التخطيط والتصميم، وهذا هو الفعل المركب، أما بناء الحوائط فهو فعل رئيسي لا يكتمل البناء من دونه، ويكون خليط الأسمنت/ الأخشاب فعلًا مساعدًا.

ولا تميل الدراسة لتصنيف فان دايك لأفعال الكلام؛ حيث يمكن تطبيقها بسهولة على أمثلة بسيطة مثل المثال السابق أو بيت شعري واحد أو بيتين على الأكثر، ولكن مع النصوص الأدبية الكاملة سيفقد هذا التصنيف حقيقة كون النص نصا أدبيًا جماليًا قُصد به تحقيق غايتين في آن، هما التواصل والإمتاع؛ فالنص "عبارة عن وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القارئ. وبالتالي فهو يشير –في جانبه اللغوي– إلى اللغة بكاملها. ويشير –في جانبه النفسي– إلى الفكر الذاتي لمبدعه. والعلاقة بين الجانبين علاقة جدلية"(٢)، ولا يمكن اختزال هذه العلاقة في تصنيفات معقدة تبتعد كثيرًا عن فهم قصدية المؤلف من النص من جهة، وعن مجال النقد الأدبي من جهة أخرى.

القصدية في شعر ابن مجبر

أرتأت الدراسة أن تصنف المقاصد في الديوان إلى قسمين، هما المقاصد المباشرة، وتشمل الأغراض التي نظم فيها ابن مجبر شعره، وكان مقصده فيها واضحًا، والمقاصد غير المباشرة والتي تتضمن الأسباب الكامنة التي كان الشاعر يهدف إليها من خلال نظمه الشعر، وذلك لأن "إنتاج النص ليس هدفًا بحد ذاته؛ وإنما يكون دائمًا تحقيقًا لقصد المتكلم، ويخدم دائمًا تلبية حاجات الاتصال. ولأن النصوص تشكل في أصلها الصيغة الأساسية للاتصال اللغوي؛ فإنها تُفهم بصفتها وسيلة عالمية لتحقيق حالات مرغوبة لدى المتكلم، وهي وسيلة يستطيع المتكلم بواسطتها الوصول

(١) نفسه والصفحة.

(٢) نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الطبعة السابعة، الدار البيضاء، ٢٠٠٥م، ص٢٠.

إلى شيء في قضية التأثير المتبادل بين أفراد المجتمع"[1].

أولًا: المقاصد المباشرة

تركت الظروف التي مرت بها دولة الموحدين في الأندلس ظلالًا كثيفة على مقاصد شاعرنا وإبداعه، فلقد شاعت في الأندلس الفتن والثورات والصراعات الدامية التي راحت ضحيتها الكثير من أهل الأندلس، واحتاجت الخلافة الموحدية إلى الشعراء لتثبيت دعائم ملكهم غير المستقر بالتطرق إلى المبادئ التي نادى بها ابن تومرت حينًا، ولإذاعة أخبار انتصارته وإنجازاته في كل أنحاء الدولة المترامية الأطراف حينًا آخر. ومما شجع الشعراء عامة وشاعرنا بصفة خاصة على نظم الشعر، أن معظم حكام الدولة الموحدية كانوا يتذوقون الشعر وينقدونه، بل وينظمونه أحيانًا، وكان الشعراء "يصاحبون الخلفاء في غزواتهم وتحركاتهم ويحضرون معهم كافة المناسبات والاحتفالات الرسمية، ويسجلون بشعرهم ما يجري حولهم من أحداث، وغدوْا شعراء الدولة الرسميين الذين يسجلون أعمالها وبطولاتها ومعاركها؛ ولذلك كثرت مدائحهم للخلفاء"[2]، ومن هنا ارتأت الدراسة أن تبدأ بالمقاصد التي تعبر بوضوح عن هذه الظروف، وهي:

١- المدح

لقد كان لابن مجبر حضور قوي بين شعراء هذه الفترة، فلقد كان يتمتع بمكانة كبيرة في قصر الحاكم، وذكر الدكتور فوزي عيسى في معرض حديثه عن شعراء هذه الفترة أن "أشهرهم أبو بكر بن مجبر الذي اختص بمدائح الموحدين"[3]؛ حيث عبر عن انتصاراتهم على كثير من الخارجين عليهم، مثل ابن غانية الذي استطاع أن يهزم جيش المنصور في موقعة عمرة ٥٨٣هـ، إلا أن المنصور جهز جيشًا كبيرًا وانتصر في

---

(١) فولفجانج هاينه من وديتر فيهفيجر: مدخل إلى علم اللغة النصي، ص١٢٨.

(٢) فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص٧٩-٨٠.

(٣) فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص٧٩.

معركة (الحمة) في العام ذاته، وفيها يقول ابن مجبر: (الوافر)

أُسَــائِلُكُمْ لِمَـــنْ جَــيْشٌ لَهَــامُ ... طلائِعُـــه الملائِكَــةُ الكِـــرَامُ

أَتَــتْ كُتْــبُ البَشَائِـر فيـه تَتْــرَى ... كمـــا يَتَحمَّـــلُ الزَّهْـــرَ الكِمَـــامُ

تَنِـــمُّ ولم تفـــضُّ ولا عجيـــبٌ ... أيحجـــبُ نفحـــةَ البَـــدْرِ الخِتـــامُ

كـــأنَّ النصـــرَ أضـــحكَها ثُغـــورًا ... فللأيــــامِ عَنهـــنَّ ابتســـامُ[1]

لعل من المفيد الإشارة بداية إلى أن القصيدة المدحية بشكل عام تكون معظم الأفعال الإنجازية بها غير قابلة للأداء؛ لأنها تعتمد على الوصف والإخبار وذلك في تصنيف سيرل للأفعال الإنجازية إلى اثني عشر بعدًا، وفي هذه القصيدة تتضح مقصدية ابن مجبر في مدح المنصور من المقطوعة الأولى من السؤال المجازي الذي طرحه، فلم يكن القصد هنا السؤال عن تبعية هذا الجيش، وإنما كان رغبة ابن مجبر في جعل المتلقي –بصفة عامة– يُحال ذهنيًا إلى جيش المنصور، وهذا يتفق مع قاعدة المناسبة التي وضعها غرايس من ضمن القواعد الفرعية لمبدأ التعاون، فهذا السؤال مناسب كبداية للبدء في مدح المنصور وجيشه بعد الانتصار الذي حققه، ثم يربط ابن مجبر بين حضور الرسائل التي تبشر بالنصر وبين رائحة الورد التي ينتشر عبيرها في كل المكان قبل أن تتفتح أوراقها؛ وذلك من خلال اعتماده على التشبيه المفصل في البيتين الثاني والثالث، وهذا ما يُمثل فعلًا إنجازيًا غير مباشر قصد به سرعة انتشار أخبار انتصارات الممدوح المتتالية على الأعداء.

ثم يقول:

ويا للنَّـــاسِ يرغـــبُ عـــن أُناس ... لهـــم بالديـــن والدُّنيـــا قـــوامُ

أَمَامَهُـــمُ إذا سلكـــوا سبيـــلًا ... كتـــابُ اللهِ يَتْبَعـــهُ الإمـــامُ

---

(١) ابن مجبر: الديوان، ص١٢١ -١٢٢.

يُصَاحِبهُ فيصحَبُهُ الأَمَاني ويتبَعُهُ فيَتبَعُهُ الأَنَامُ
هو الملِكُ الكريمُ وما أصبنا إذا قُلنا هو الملكُ الهُمَامُ
تجاذب خيلَهُ اليَمنُ اغتباطًا بعصمته وتخطبُهُ الشآمُ
ويعْطو المسجِدُ الأقصى إليه ويشرفُ نحوَهُ البيتُ الحَرامُ
مَضى متقلدًا سيفيْ مَضَاءٍ هما الإلهامُ والجيشُ اللهامُ

تدور معاني الوحدات الدلالية الصغرى في الأبيات السابقة حول مدح المنصور في إطارين هما الإطار الديني والإطار الدنيوي، ولقد تبدى ذلك في البيت الأول، واعتمد ابن مجبر على التركيب الندائي (يا للناس) بقصد التعبير عن الاستنكار والتوبيخ لبعض الناس الذين يبتعدون عن طاعة ممدوحه وهو من يملك الدين والدنيا، ويبدأ شاعرنا بإثبات تدينه وأحقيته بالملك وقدرته على قيادة الدولة في الأبيات التالية.

في البيت الثاني والثالث يستحضر ابن مجبر لقبًا للمنصور يناسب الإطار الديني وهو لقب (الإمام) الذي يستعمل تداوليًا كدليل على القيادة الدينية، ولكن هذه القيادة لا تأتي من فراغ فالمنصور يتبع كتاب الله عز وجل؛ هذا الفعل الإنجازي (يتبع) يحيل إلى التقوى والإيمان والخوف من الله؛ مما يؤدي إلى نتيجة منطقية متمثلة في الفعل التأثيري (يتبعه الأنام).

ويغدو اللقب أكثر رسمية حين ينتقل ابن مجبر للإطار الدنيوي من خلال لفظة (الملك) المقترنة بالكرم تارة وبالهمة تارة أخرى في البيت الرابع، ويستحضر ابن مجبر الأفعال الإنجازية المباشرة وغير المباشرة التي تساعده على تحقيق مقصده؛ فالمنصور (تجاذب خيله اليمن) و(تخطبه الشآم) و(يعطو المسجد) و(يشرف نحوه البيت) و(مضى متقلدًا) فهذه الأفعال الإنجازية الإخبارية غير المباشرة تهدف إلى مدح المنصور من خلال المعنى الدلالي وليس اللفظي.

ثم ينتقل ابن مجبر للحديث عن المعركة فيقول:

فسـل مـا حـلَّ بالأعـداءِ منـــهُ وكيــفَ استُؤصِــلَ الــداءُ العُقـــامُ
لقــد بــرزت إلى هــولِ المنايـــا وجــوهٌ كـــان يحجبُهـــا اللثـــامُ
ومـا أغنـت قِسِـيُّ الغُـرّ عَنهـــا فليسَــت تــدفَعُ القــدرَ السِّهـــامُ
غَـدَوا فـوق الجيـادِ وَهُـم شُخُـوصٌ وأمســوا بالصعيـــد وَهُــم رِمـــامُ
كـأنَّ الحـربَ كانـت ذاتَ عقـــلٍ صــحيح لَم يحــلَّ بِــهِ السّقـــامُ
فأفنــت كــلَّ مــن دمُـــهُ حــــلالٌ وأبقــت كُــلَّ مـــن دمُــهُ حـــــرامُ
مـتى يـكُ مـن ذوي الكفـرِ اعتـداءٌ يكــن مــن فرقــةِ التقـوى انتِقـــامُ

ويتبدى المحتوى القضوي في فعل الأمر (سل) وفي طلب الإجابة على الاستفهام (كيف استؤصل الداء العقام) لأن شاعرنا لا يطلب في الحقيقة من المتلقي أن يسأله أو أن يجيبه ولكن له مقصد غير مباشر هو التمهيد لما سيعرضه من أحداث المعركة التي حدثت بين المنصور وأعدائه.

ولقد استخدم ابن مجبر جملة (وجوهٌ كان يحجبها اللثام) كعلامة سيميائية تحيل إلى المرابطين الذين ذاقوا الموت على يد جيش المنصور، فعلي ابن إسحاق بن غانية كان مؤيدًا للحكم المرابطي الذي أسقطه الموحدون، وكان يرفع راياتهم في حروبه، ويصرح باسم حلفاء ابن إسحاق (الأغزاز) بقصد التوبيخ والاستهزاء من خلال الفعل الإنجازي غير المباشر (ما أغنت)، فهم لم يستطيعوا منع الهزيمة التي حاقت بحلفائهم.

ولا ريب أن ابن مجبر قد قصد أن يكثف من حشد المقابلة والطباق كمحسنين بديعيين بين الوحدات الدلالية الصغرى لكي يوضح الفرق بين حال الأعداء قبل المعركة وبعدها، فهم (غدوا / أمسوا) و(هم شخوص/هم رمام) و(أفنت/أبقت)

و(حلال/حرام) و(ذوي الكفر/فرقة التقوى) و(اعتداء/انتقام)، ومن خلال السياق يُمكن أن يكشف لنا نبرة التشفي في الأعداء في مصائبهم مما يعزز من مكانة ابن مجبر لدى المنصور؛ وهذا يدخل في إطار المقاصد غير المباشرة.

هــو الأمــرُ الرضــى طــوبى لنفــسٍ يكــون لهــا بعصــمتهِ اعتصــامُ
حيــاةُ الــدين دولتُــهُ فدامَــت لأمــرٍ قــد أتيــحَ لــه الــدوامُ
ســلامُ اللهِ مــن قُــربٍ وبعــدٍ عليــهِ وحُــبُّ مَــنْ نَــزَلَ السَّــلامُ

ثم يختم ابن مجبر قصيدته بالعودة مرة أخرى إلى الممدوح من خلال الفعل الإنجازي غير المباشر في قوله (يكون لها بعصمته اعتصام) في أن الشاعر لم يقصد المعنى اللغوي المنطوق وإنما قصد أن الممدوح هو حامي الدولة والشعب؛ مما مهد إلى الدعاء له في البيت الثاني والثالث في أفعال إنجازية ذات دلالة قصدية واضحة تقف عند حدود المعنى الحرفي ولا تحتمل تأويلًا أو قراءة مغايرة لما قصده الشاعر، فكل فعل إنما هو فعل مخطط له ولم يوضع في القصيدة بطريقة عشوائية، ومن هنا استطاعت الدراسة أن تحدد أغراض ابن مجبر ومقاصده المباشرة وغير المباشرة من خلال تحليل معاني العبارات والألفاظ اللغوية الموجودة في القصيدة.

ولقد تبدت قصدية المدح في العديد من قصائد الديوان مثل قصيدته التي أبدعها بعد حصار المنصور لمدينة قفصة عام ٥٨٣هـ، فعندما عاد المنصور إلى مراكش استقبله ابن مجبر ضمن وفود المهنئين، فكان مطلع قصيدته:(البسيط)

مَــنْ لَمْ يُؤَدَّبْــهُ تَأْديــبُ الكِتَــابِ فمــا لَــهُ بِغَــير ذُبَابِ السَّيــفِ تَأْدِيــبُ

ومنها:

مَــا غــرَّ قَفْصَــة إلاّ أنهــا اجْتَــرمَت فَلَــم يكُــنْ عنــد أَهــل الحِلْــمِ تَثْريــبُ

مــا بَالُهُـــا زَار أَمْـــرُ اللهِ حَوْزَتَـــها فَلَم يكُنْ عندهــا أَهْــلٌ وترْحيبُ[(١)]

واستبشر ابن مجبر بقدوم الجيوش الجرارة للمنصور لمدينة قرطبة، والتي أتت لاسترداد مدينة شلب من ابن الرنك ملك البرتغال، والذي استولى عليها **٥٨٥**هـ، فقال فيها: (البسيط)

بُشْــرايَ هــذا لِــواءٌ قَــلَّ مــا عُقِــدا إلا ومــد لَــهُ الــروحُ الأمــينُ يَــدَا[(٢)]

ولقد مدح ابن مجبر الحاجب أبي حفص عندما تولى منصب شرق الأندلس، فقال له: (البسيط)

هــل زِيــدتِ الشــمسُ للأنــوار أنْــوارا أم عــادَتِ الشُّــهبُ في الأفــلاكِ أقْمَــارا؟[(٣)]

٢- الوصف

أحدث المنصور مقصورة وضعها في جامعه في مراكش، وكان لها حركة هندسية تُرفع لخروج المنصور وتُخفض لدخوله، ولقد عجز الشعراء قبل ابن مجبر عن وصفها واكتفوا بتوجيه المدح للمنصور لما استحدثه من معالم الدين، ولكن يحاول ابن مجبر أن يتجاوز من سبقه من الشعراء بأن يحدد مقصده الأساسي وهو وصف المقصورة وأن يمزجه بالمدح فقال: (الكامل)

طَـــورًا تكـونُ بمـا حَوَتْـــه مُحِيطــةً فكأنهـــا سُـــورٌ مـــن الأسْـــوارِ
وتكـــونُ طَـورًا عنهُـــمُ مخبــوءةً فَكَأَنَّهَـــا سِـــرٌّ مِـــنْ الأســـرارِ
وَكَأَنَّهـــا عَلِمَـــتْ مَقَادِيـــرَ الهــوى فَتَصَـــرفتْ لَهُـــمُ علـــى مِقْـــدارِ
فإذا أَحسّـــت بالإمـــامِ يزورُهـــا في قومِـــــهِ قـــامَت إلى الـــزُّوارِ

---

(١) ابن مجبر: الديوان ، ص٨٤.
(٢) نفسه، ص٩١.
(٣) نفسه، ص١٠٠.

يَبْـــدُوُ فتبـــدُو ثـــمَّ تَخْفي بعـدَهُ ... كَتَكَــوُّنِ الهــــالاتِ للأقمـــارِ[(١)]

فتتمحور الدلالة المركزية للنص حول الوصف على اعتبار أنه فعل إنجازي، اعتمد على انزياحات اللغة وحيوية رموزها من خلال الأفعال غير المباشرة، فجاءت الأفعال (طورًا تكون بما حوته محيطة) و(تكون طورًا عنهم مخبوءة) و(علمت مقادير الهوى) و(تصرفت لهم على مقدار) و(أحست بالإمام يزورها) و(قامت إلى الزوار) و(تبدو ثم تخفي بعده) منزاحة عن دلالتها اللفظية، وهنا تتجلى مقاصد لشاعرنا: الأول رغبة ابن مجبر في التعبير عن حركة المقصورة وليس مجرد مدح المنصور، المقصد الثاني ظهر في معرفة المتلقين بقصد ابن مجبر وإعجابهم بما أبدعه من وصف، المقصد الثالث هو مدح المنصور من خلال استحضار لقب (الإمام) بما يوحي به من دلالات متجذرة في الوعي الجمعي.

٣- الرثاء

ومن الشواهد على مقصد رثاء الشباب قول ابن مجبر: (الكامل)

رَحَـل الشَّـبابُ ومـا سَمِعـتُ بَعبـرةٍ ... تَجْـري لِمثـل فِـرَاقِ ذاك الرَّاحـــلِ

قـد كنـتُ أُزْهَـى بالشـبابِ ولم أخَـل ... أن الشـــبيةَ كالخِضَـــابِ الناصِـــلِ

ظــلٌ ضــفا لـــي ثم زال بســـرعة ... يــا ويــــح مُغْــترّ بظــلّ زائـــلِ[(٢)]

يبدو من خلال هذه المقطوعة أن شاعرنا قد مرَّ بأزمة نفسية عندما وجد نفسه شيخًا فجأة، ولم يصدق أن فترة الشباب مرت بهذه السرعة، فبكي عليها وتحسر لفقدانها، فعمد إلى استخدام الضمير الدال على ذاته (تاء الفاعل) أو (ياء المتكلم) للتعبير عن أزمته الشخصية، وجاءت معظم الأفعال الإنجازية في صيغة الماضي لتحيل إلى عدم تنبهه لمرور الزمن إلا بعد فوات الوقت وتحسره وندمه على هذه الغفلة،

---

(١) ابن مجبر: الديوان، ص١٠٣-١٠٤.

(٢) نفسه، ص١١٥.

وتمثل ذلك في الأفعال (رحل/ سمعتُ/ كنتُ أزهى/ لم أخل/ ضفا/ زال)، واستخدم ابن مجبر أسلوب النداء في سياق النصح، فهو ينبه كل شاب مغتر بشبابه أن يعلم أن فترة الشباب ستمر سريعًا؛ فعليه أن يستغل هذه الفترة أفضل استغلال يفيده فيما بعد.

أما عن رثاء ابن مجبر للآخرين فتلاحظ الدراسة قلة عدد النصوص التي تشير إلى هذا المقصد في الديوان؛ فهناك نص مكون من بيت واحد فقط هو مطلع مرثيته الطويلة كما ذكر ابن خلكان[1] وكانت هذه المرثية في (يوسف بن عبد المؤمن) ملك الموحدين الذي توفي عام ٥٨٠هـ، فيقول: (الكامل)

جَلَّ الأسى فأسِلْ دَمَ الأَجْفانِ ... ماذا الشؤونُ لغير هذا الشانِ[2]

أما المرثية الأخرى فهي مكونة من بيتين يرثي فيها ابن مجبر القائد أبا عثمان بن عيسى، ويقول فيها: (المديد)

قيل لي أُودِي سعيدُ بنُ عيسَى ... يرحَم اللهُ بنَ عيسى سعِيدًا

أَكَلَتْهُ الحربُ شَيخًا كَبِيرًا ... وقَدِيمًا قَدْ أَرْضَعَتْهُ وَلِيدًا[3]

اعتمد ابن مجبر في البيت الأول على الفعل الإنجازي المباشر (قيل) و(أودي) و(يرحم) لتعكس في وضوح حالة الحزن على المُتوفي، والدعاء الصادق له بالرحمة؛ ولكنه يلجأ في البيت الثاني إلى الأفعال الإنجازية غير المباشرة لمدح من يرثيه، فهو يستخدم الفعل (أكلته) و(أرضعته)، وكذلك التضاد بين (شيخ) و(وليد)؛ للتعبير بطريقة مشفرة عن مدى شجاعة هذا القائد وفروسيته منذ مولده وحتى وفاته.

٤- القصد إلى معالجة قضايا مجتمعه

---

(١) ابن خلكان: وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨م، ١٣٣/٧.

(٢) ابن مجبر: الديوان، ص١٢٣.

(٣) نفسه، ص٩٠.

تبدّى هذا المقصد في قوله: (المتقارب)

أَلَا مَقَـــتَ اللهُ سَـــعْيَ الحَـــريصِ فَمـــا جَـــازَه الــــذَّمُّ إلَّا إليــــهِ
يُسَــرُّ بمــا فـــي يــدَيْ غَيــرِهِ وَينْســى السُّــرورَ بمــا في يَدَيْـــهِ[1]

في هذين البيتين يحاول ابن مجبر أن يعالج مشكلة اجتماعية موجودة في مجتمعه وهي مشكلة البخل؛ فيظهر حقيقة مفادها أن الله -عز وجل- يُبغض الإنسان الحريص ثم يشفع هذا التقرير بأسلوب قصر ليحمل المتلقي على التصديق؛ فالمحتوى القضوي هو نهي المتلقي عن البخل، ويُلاحظ مبدأ الإخلاص في البيت الثاني حين يعلل شاعرنا سبب هذا النهي؛ فالبخل هو السبب في تعاسة الإنسان وعدم استمتاعه بما في يديه من النعم، وهنا يكون المبدأ الأساسي قد تحقق وهو التأثير في المتلقي.

وكما تطرق ابن مجبر لمشكلة البخل، فإنه ينصح الناس ألا يحسدوا الجاهل على ثروته، لأنه في الحقيقة قد ضيّع حياته بجهله أكثر مما أفادها بثروته، فيقول: (السريع)

لا تغـبِطِ المُجْـــــدِبَ في عِلْمِـــهِ وإن رَأْيــــتَ الخِصْـــبَ في حَالِــهْ
إِنَّ الـــذي ضَيَّـــع مِـنْ نَفْسِـــه فَـوقَ الـذي ثَمَّـــرَ مِـــنْ مَالِـــهْ[2]

يعد الفعل الإنجازي (لا تغبط) فعلًا مركبًا -على حد فان دايك- من ثلاثة أفعال بسيطة؛ أولًا الفعل اللفظي بمعناه الحرفي الذي يؤكد وجود الحسد للجاهل بين الناس، ثانيًا الفعل القصدي وهو النهي عن الحسد، أما ثالثًا فهو الفعل التأثيري وهو هنا إقناع المتلقي بأن الجاهل لا يستحق أن يُحسد حتى لو تمتع بالثراء، ثم يُعلل شاعرنا هذا النهي من خلال الاعتماد على التوكيد في البيت الثاني من خلال أداة التوكيد (إن) ليشدد على أن الجاهل قد خسر أكثر مما كسب من أموال، وهذا لا يدعو للحسد بقدر ما يحمل فعلًا إنجازيًّا غير مباشر وهو الحض على طلب العلم وعدم

(١) ابن مجبر: الديوان، ص١٢٩.
(٢) نفسه، ص١١١.

الالتفات لكسب الأموال فقط.

٥- الاستعطاف

يستعطف ابن مجبر الأمير أبا حفص عمر بن يوسف بن عبد المؤمن –شقيق الخليفة المنصور– أن يساعده على الخروج من أزمة شديدة لحقت به. ويمكن تقسيم هذه القصيدة إلى مقطوعات يمكن من خلالها تبيّن ملامح القصدية فيها؛ حيث يبدأ ابن مجبر قصيدته فيقول: (الوافر)

سَأسْـتجدِي صـغيرًا مِـنْ كبيـر ... وَأرْغَـبُ في حصـاةٍ مِـنْ ثَبِيـرِ

وأَقنَـعُ بالقليـلِ النَّـزْر ممـن ... يَجُـودُ ولـيسَ يَقْنـعُ بِالكثيـرِ

إن النُّفـوسَ إِذا أَحَبَّـتْ ... أدلَّـت في الخطـيرِ وفي الحقِـير

وَمـنْ يرجـو المُلُـوكَ لِكُـلِ أَمـر ... فـلا يـذَرُ الحقـيرَ مـن الأُمـورِ

وَوَجْـهُ العُـذر في الأسفـارِ بادٍ ... فـلا أحتـاجُ فيـه إلى سُفـورِ[(١)]

ففي المقطوعة الأولى يقدم ابن مجبر الأسباب التي دفعته للترحال وهي ضيق ذات اليد؛ ولكنه على الرغم من ذلك فهو قانع بالقليل مما يجود به الأمير، هذه المقدمة هي ما أشار إليها سيرل كشرط تمهيدي preparatory للفعل الإنجازي، حيث يدرك فيه ابن مجبر أن الأمير المخاطب قادر على إنجاز الفعل، ويعرف الأمير في قرارة نفسه أنه قادر على انتشاله من فاقته التي ألمّت به، واستخدم تعبيرات تخطى تأثيرها من الإفهام إلى التأثير إلى الإقناع بضرورة إجزال العطاء له، فكان استخدام ضمير المتكلم أربع مرات كفاعل لهذه الأفعال (سأستجدي– أرغب– أقنع– أحتاج) مؤثرًا على المتلقي الأول لأن هذه الأفعال تدل على شدة الحاجة، ثم يعلل أسباب سفره الشاق فيقول:

---

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٩٨-٩٩.

رأيــتُ الحَبَّــةَ البيضَـــاءَ عـــزَّتْ   فَكيــفَ يَســـيرُ بِي طَــاوِي المصــيرِ
مَــتَى أَصْـغَي إلى تِصْــهالِ طِـرْفٍ   يُجِبْـــهُ بالعَويـــلِ وبالزَّفِيـــــرِ
وأوردُه المناهِـــــلَ وهــــي زُرْقٌ   فَيَصْـــدُرُ بي عـــن المــاءِ النَّمِــيرِ
وإن أَصــفِرْ لِيَشْـرَبَ قــالَ مَهْــلا   أَصُــفْرُ الجَــوْفِ يشــربُ بالصَّفِيــرِ
أحــسَّ بِوَسْــق أَبْعَـــرةٍ رآهـــا   فأَقْبَــلَ يَرْتَعـــي بَعْــرَ البَعِيــــرِ
وَرَامَ يَســيرُ مــنْ طَــربٍ إليهــا   فَقَيَّــدهُ الهُـــزالُ عَــنِ المسيـــرِ

وفي هذه المقطوعة يلجأ ابن مجبر إلى وصف حال فرسه الذي يعاني من الهزال والضعف بسبب شدة الجوع، وتخيل ابن مجبر فرسه شخصًا يدخل في حوارٍ معه (قالَ مَهْـلا أَصُفْرُ الجَوْفِ يشربُ بالصَّفِيـرِ)، وتَدَاخُل الألوان في الصورة يضفي مزيدًا من الخيال لدى المتلقى؛ مما يعطى مساحة أكبر للتأثير فيه، فيحاول ابن مجبر تنفيذ الشرط الأساسي essential لسيرل وهو محاولة المتكلم التأثير في المخاطب لينجز فعل العطاء من خلال تتابع الصور مثل (الحبة البيضاء عزت– يجبه بالعويل وبالزفير– أَصُفْرُ الجوف– فقيده الهزال)، فهذه الصور تشي بمعاناة الشاعر وأصحابه بسبب نقص الغذاء وطول مسافة السفر.

وينتقل ابن مجبر إلى حوار ممتد مع الكيال، فيقول:

ورمـــتُ أخــادِعُ الكَيَّــالَ فيمــا   لديــه فَقــال لِــي نَـــزرا بـــزور
وأُنشِــدُهُ مــن المَــروِي طــــورًا   وطــورًا مــن بُنَيّـــاتِ الضميــــرِ
وأذكـرُ للفـــرزدقِ ألــفَ بيـــتٍ   وأُكثِــرُ في الروايــةِ عـــن جريـــرِ
فقــالَ لِيَ الــذَميمُ إليـــكَ عَـنِّي   فلــيسَ الشِّــعرُ يُقبَــلُ في الشَّعيــرِ
فــلا تُخــبر عــن الأمـــم المواضـي   فإنَّــكَ قــد ســقطتَ علـى الخبيـــرِ

أترجـو فِطـرَ أهـل الصَّـــومِ عِنـدي لقـــد أصبحـــــتَ ذا رَأْيٍ فَطِيـــــر

أَإحْسَــانَ الرَّشيـد ظَننتَ عِنْــــدِي فَأَنْــــتَ تَــرُومُ تَيْسيـــرَ العَسِيـــــرِ

أراكَ شَمَمْــــــــتَ رائحـــةَ الأمـــانِي لـــذِلكَ شِمْــتَ بارقـــةَ السُّـــــــرورِ

فابن مجبر أراد أن يظهر مقصديته أكثر بمحاولة خلق حوار افتراضي يدور بينه وبين الكيال الذي يريد أن يخدعه، وتتبدى في هذه المقطوعة شخصيات من "أرباب السفسطة أو أصحاب التعبير الجاف أو الأذكياء أو المولعين بالحيل الذهنية، الذين يعتمدون لغة المفارقة، التي هي حالة ذهنية لا عاطفية تقوم على المهارة والعقل وتسمو بعناصر المنطق، وليست لغة الروح والإحساس والإلهام"[١]، فلقد استخدم ابن مجبر الحيلة ليحصل على طعام له ولفرسه الجائع من خلال رواية الأشعار سواء أكانت له أم لغيره من الشعراء مثل الفرزدق وجرير، وكان شرط الإخلاص sincerity له حضوره من خلال الحوار؛ حيث أراد ابن مجبر من المتلقي أن ينجز فعل العطاء، بالتصريح بلقبه (الرشيد) في البيت قبل الأخير، فهذا التصريح هو أقوى أنواع التوجيه المباشر لمقصدية ابن مجبر من جهة؛ ويدل على وصوله للحد الأقصى من الاحتياج من جهة أخرى؛ فلقد أصبح لا يملك أي شيء من حطام الدنيا، وكان استخدام الجمل الفعلية أفضل وسيلة لتصوير الحدث بدقة؛ وذلك لأن الفعل بالإضافة إلى دلالته فإنه يدل على الزمن الذي يسير بالقصة سيرًا متدرجًا منطقيًّا مقصودًا. ثم يقول ابن مجبر:

أمـــيرٌ قـــد محـــا ظُلَــــــم اللَّيَالـــي وأَغـــرقَ جـــودُه نُـــوَبَ الدُّهُـــــورِ

يَمَـــلُّ الـــدَّهْرُ مِـــن يَــــأْس وبَأْس ولـــيس يَمَـــلُّ مـــن خيـــرٍ وخيـــرِ

تَلاعـــــبُ في مواهِبــــــهِ الأَمَانِـــــي كَأمثـــالِ السَّـــفائنِ في البُحُـــــورِ

(١) محمد عناني: النقد التحليلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩١م، ص٣٩.

لَــهُ في شــــدةِ الأزمـــــاتِ روحٌ	كَبَـــرْدِ الظِــلِ في حـــر الهجيـــــرِ
فأحســـن منظـــر بـــــر جميــــــل	يُـــزَفُّ بـــه إلى عَبْــــــدٍ شَكُـــــورِ
عَلِمْــتُ وَقَــدْ شَــكَرْتُ عُــلاكَ أَنّــي	إلى التَّقْصِـــيرِ أَنْسَـــبُ والقُصُـــورِ
جَنَــاحِي قُــصَّ بالأَزمــاتِ لَكِــــنْ	بوفْـــرِك ســـوف يُصْبِـــحُ ذا وُفُـــورِ
ولـــو قَـــد رِشْـــتَهُ طَـــارَ انتِهَاضًـــا	فَمَـــا هُـــو بالمَهِيـــضِ وَلا الكَسِيـــرِ
إِذَا عَبّـــرتُ عَـــنْ تلـــك السَّجَايـــا	فقـــد عـــبّرتُ عـــن نَشْـــر العبـــيرِ
بَقْيَـــت لنـــا وَسَمْعُـــك لـــيْسَ يَخْلـــو	مِـــنِ اسْتِحْســـانِ مُـــثْنٍ أو مشيـــرِ

وابن مجبر في الجزء الأخير يكثف من مدحه للأمير كنوع من أنواع الضغط النفسي عليه، ولكي يستطيع أن يمهد له في الأبيات الأخيرة ما يريده منه بالتحديد، وهذا ما أطلق عليه سيرل "المحتوى القضوي proposition content"، الذي يعني فعلًا إنجازيًّا مطلوبًا من المتلقي تنفيذه في المستقبل، ف(بوفرك سوف يصبح ذا وفور/ولو قد رشته طار انتهاضًا)، وهكذا يُتضح أن "اللغة تحدد للمؤلف طرائق التعبير التي يسلكها للتعبير عن فكره. وللغة وجودها الموضوعي المتميز عن فكر المؤلف الذاتي، وهذا الوجود الموضوعي هو الذي يجعل عملية الفهم ممكنة. ولكن المؤلف –من جانب آخر– يعدل من معطيات اللغة تعديلًا ما. إنه لا يغير اللغة بكاملها، وإلا صار الفهم مستحيلًا، إنه –فحسب– يعدل بعض معطياتها التعبيرية، ويحتفظ ببعض معطياتها التي يكررها وينقلها؛ وهذا ما يجعل عملية الفهم ممكنة"[١]، وابن مجبر استخدم جميع السبل للوصول إلى إقناع المتلقي فكريًّا وعاطفيًّا؛ وذلك من خلال استقصاء الأسباب المنطقية التي دفعته للرحيل، ثم الوصف المأساوي لراحلته التي أنهكها الجوع والتعب، ثم الحوار القصصي الطويل الممتد الذي يبيّن ما يكابده الشاعر من عقبات وعوائق في حياته؛ فيمدح المتلقي الأول ثم يعطيه الفعل الإنجازي

(١) نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، ص٢١.

المطلوب منه بوضوح بعد أن ألمح إليه في بداية القصيدة.

وهكذا أظهرت المقاصد المباشرة التي عبّر عنها ابن مجبر -في ديوانه- مراحل حياته بما احتملته من نجاحات شخصية، أو أزمات نفسية عاني منها، واستطاع كذلك التعبير بصدق -إلى حد كبير- عما يدور حوله في المجتمع من اضطرابات وقلاقل داخلية وخارجية عانت منها الدولة الموحدية لفترة طويلة.

ثانيًا: المقاصد غير المباشرة

هي المقاصد المستترة التي لا يصرح بها النص، بل تظل متضمنة في معنى النص، فـ"توجد سلسلة من أفعال كلامية تنشأ دون نطق للفعل الصريح. نقول مثلًا: (انتبه إلى السيارة)! ولكن ليس: (أحذرك الآن: انتبه إلى السيارة)"[1]، وظهر ذلك في الديوان في إثبات تفوقه الشعري، ولوم الحاسد، وتأييد المنصور في تنافسه مع صلاح الدين الأيوبي، وطلبه للعطاء.

١- إثبات تفوقه الشعري

تتجلى موهبة ابن مجبر الشعرية حينما يُطلب منه الارتجال في موضوع محدد فتأتي سرعة بديهته ليبدع في هذا الموضوع؛ برغم أنه لا يقصده بالضرورة؛ وإنما يقصد إبراز موهبته الشعرية التي تمتزج مع صناعته، فالشعر البدهي "سيتشكل اعتمادًا على ما يمتلكه الشاعر من معارف من جهة، ومن جهة أخرى على ما لديه من موهبة تُمكّنه من إيجاد علاقة بين الأشياء المدركة بالعقل أو بالحواس"[2]؛ فلقد استثاره فتى في حانوت وراق بتونس وكان يحمل زهرة صفراء، وأشار بها إلى خده، وقال: أين الشعراء؟ فقال ابن مجبر بداهة: (السريع)

بي رشـــأٌ وســـنانُ مهمـــا انثـــنى　　　حَـار قضـيبُ البـــانِ فـــي قَـدّهِ

(١) فان دايك: مدخل إلى علم النص، ص١٣٧-١٣٨.

(٢) أشرف دعدور: بحوث ومقالات في الشعر الأندلسي، دار الثقافة العربية، القاهرة، ص١٧٥.

مـــذْ ولِيَ الحُســــــنَ وســـلطانَهُ صــارت قلــوب النــاس مــن جنـــده

أودع في وجنتيـــــه زهـــــــرة كأنهــا تجــــزَعُ مِـــــنْ صَـــدّهِ

وقد تفاءلــتُ على فعلـــه أنّـــي أرى خَــــدي علـــى خـــدّهِ[1]

وكذلك في تغزله بعبد المحسن بن علي الذي اشتهر بجماله وذكائه، فتبارى الشعراء في وصف محاسنه على أن يضعوا في نهاية كل مقطوعة اسمه. وجمع الفقيه عبد الله الجوني هذه الأشعار بما فيها أشعاره في مقامات سماها المقامات المحسنية[2]، فقال ابن مجبر فيه هذه المقطوعة من باب التنافس بين الشعراء: (الكامل)

أشكو لِذِي الإحسانِ عَبْدِ المُحسِنِ فَلَعلــــهُ يرْثــي لِمـــا قَــدْ مسَّنـــي

إنّـــي شُــغِفْتُ بدَلّـــهِ ودَلالِـــهِ وبِحُسْــــنِ منظَـــرِه وإن لم يُحْسِـــنِ

فعســـــاه يَــرْحمُ لَـوْعَتِي وصَـبابتِي ويسـيرُ بالإحســانِ عَبْـدُ المُحسـنِ[3]

٢- الهجاء

وأراد ابن مجبر أن يهجو من قدح في شاعريته، الذي طلب منه أن ينظم ارتجالًا في زجاجة خمر، فاستجاب له ابن مجبر فقال: (الطويل)

سأشــكو إلى النــدمانِ أمــرَ زجاجــةٍ تــرَدَّتْ بثــوبٍ حالــكِ اللــون أسْــحمِ

نصـــبُّ بهــا شَمْــسَ المُــدامة بَيننــا فتَغــربُ في جــنحٍ مــن الليــلِ مظلــمِ

وتَجحَـــدُ أنْــــوارَ الحُميَـــا بلونهـــا كقلــبِ حســودٍ جاحــدٍ يــدَ منعــمِ[4]

---

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٨٩.

(٢) أبو عبد الله بن عسكر وأبو بكر بن خميس: أعلام مالقة، تقديم وتخريج عبد الله المرابط الترغي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٩م، ص٢٨٦.

(٣) ابن مجبر: الديوان، ص١٢٤.

(٤) نفسه، ص١١٩.

فلجأ ابن مجبر في المقطوعة إلى الأفعال الإنجازية الوصفية غير المباشرة لكي يصف زجاجة خمر، وإن كان مقصده الحاضر كقوة إنجازية غير حرفية الهجاء، فالدلالة الحرفية للأبيات تكشف عن وصفه للون الخمر، وكيف أن لونها حالك لا يعكس الضوء، فهي تمتص الضوء ولكن لا تعكسه، ثم يقول إن لون الخمر الداكن مثل الجاحد الذي يأخذ ممن يعطف عليه ثم ينكر فضله، فهذا التشبيه لوصف لون الخمر هو المعنى المباشر للفعل الإنجازي؛ أما المعنى غير المباشر الذي قصده الشاعر فهو التوبيخ والاستهزاء ممن شكك في قدراته وجحد فضله عليه.

٣- طلب العطاء

يطلب ابن مجبر الأندلسي من السلطان ملك المغرب أن يسمي مولوده الجديد، فلن يسمي العبد إلا سيده على حد قوله، ولكن يقصد في الحقيقة أن يخبره بأنه أنجب ويريد أخذ عطاء منه كمباركة منه لولادة الطفل، فيقول:

وُلِــدَ العبــدُ الــذي إنْعامُكُــم   طِينَــةٌ أُنشــيء منهــا جَسَــدُه

وهــو دون اســمٍ لِعِلمــي أنَّــهُ   لا يُسَــمي العَبْــد إلا سَــيدُهْ"[١]

وهو لا يصرح للسلطان بما يريده مباشرة، ولكن يُفهم هذا من سياق الموقف، فـ"لكل نمط من أنماط الأحداث الكلامية قيوده العرفية الخاصة التي يصيب الحدث تبعًا لها"[٢].

٤- تأييد المنصور في صراعه السياسي مع صلاح الدين الأيوبي

حاول ابن مُجبر من خلال هذين البيتين أن يظهر قوة ممدوحه الخليفة المنصور وعظمته، حيث تمتد سيطرته على المشرق العربي، فهناك مقصد خفي، وهو تأييد المنصور في خلافه مع صلاح الدين الأيوبي؛ حيث دب خلاف بينهما بسبب عدم

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٩٤.

(٢) فان دايك: مدخل إلى علم النص، ص١٣٣.

مخاطبة صلاح الدين للمنصور بلقب الخليفة في كتابه، وكذلك مساعدة الغز وهم أتباع تقي الدين عمر بن شاهنشاه ابن أخي صلاح الدين للعرب الهلالية، ثم لبني غانية في ثورتهم ضد الموحدين؛ مما جعل المنصور يفكر جديًّا في ضم مصر لخلافته، فلقد "صرح للموحدين بالرحلة إلى المشرق، وجعل يذكر البلاد المصرية وما فيها من المناكر والبدع، ويقول: نحن إن شاء الله مطهروها؛ ولم يزل هذا عزمه إلى أن مات"[1]، فيقول ابن مجبر: (الوافر)

تُجـاذِبُ خَيْلـهُ اليَمَـنُ اغتباطًـا بِعِصْمـتِه وتخطُبُـه الشَّـآمُ

ويَعْطـو المسـجِدُ الأَقصـى إليـه ويُشـرِفُ نحـوه البَيْـتُ الحـرامُ[2]

ونخلص من خلال العرض السابق إلى أن الدراسة القصدية لبعض قصائد ومقطوعات ابن مجبر قد ساعدت على إعادة محاولة قراءة تراثنا الثري؛ وذلك وفق آليات علم النص وأبعاده التداولية، فلم تقف عند حدود الرصد والتتبع بل حاولت إعادة تمثل الحدث الكلامي الذي يعبر عن مقصدية قائله ويؤثر في نفس متلقيه، ووجدت الدراسة أن الديوان قد حفل بمجموعة كبيرة من المقاصد سواء أكانت مباشرة أم غير مباشرة كان لها أثرها الكبير على المتلقي، كما ستبين الدراسة في دراسة المقبولية.

ثانيًا: المقبولية

المقبولية في اللغة

تعددت المعاني لمادة (قبل) في اللغة العربية، فيقول ابن منظور: "قبلتُ الهدية قَبولًا، وكذلك قبلت الخبر: صدّقته.. وقَبِلَ الشيء قُبولًا وتقَبَّله كلاهما: أخذه.. ويقال: عليه قبولٌ، إذا كانت العين تقبله.. وفي الحديث: ثم يوضع له القبول في

(١) المراكشي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص٢٠٧.

(٢) ابن مجبر: الديوان، ص١٢١.

الأرض أي المحبة والرضا بالشيء وميل النفس إليه"(١)، وعرّفه ابن فارس بقوله: "قَبِل: القاف والباء واللام أصل واحد صحيح تدل كَلِمُهُ كلها على مواجهة الشيء للشيء، ويتفرع بعد ذلك"(٢)، بيد أن هناك فرقًا بين التقبل والقبول؛ فالتقبل هو "قبول الشيء على وجه يقتضي ثوابًا كالهداية ونحوها، قال: ﴿أُولَٰئِكَ الَّذِينَ نَتَقَبَّلُ عَنْهُمْ أَحْسَنَ مَا عَمِلُوا﴾(٣)، وقوله: ﴿إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ﴾(٤)، تنبيهٌ أن ليس كُلُّ عِبَادَةٍ مُتَقَبَّلَةً؛ بل إنما يُتقبل إذا كان عَلَى وَجهٍ مَخْصُوص.. وقيل ﴿فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ﴾(٥)، ولم يقل بتقبل؛ للجمع بين الأمرين: التقبل الذي هو الترقي في القبول، والقبول الذي يقتضي الرضا والإثابة"(٦)، فالتقبل في رأي الأصفهاني أجلّ مكانة من القبول.

ويتضمن القبول دلالات عدة من تصديق، ورضا، والأخذ، والمحبة، والمكافأة، وهو بهذا يقترب كثيرًا من المعنى الاصطلاحي للمقبولية في الدراسات النصية كما ستبين الدراسة ذلك لاحقًا.

المقبولية عند النقاد القدماء

أدرك النقاد منذ القدم أن المتلقي هو الذي يُؤلف وينتج النص من أجله ويتوجه به إليه، فالمتلقي طرف في عملية التواصل، فوضعوا الأسس والتوجهات للأدباء حتى يمتلكوا القدرة على اكتساب اهتمام المتلقي والتأثير فيه فيتقبل ما يُقال له، فيقول الجاحظ: إن "مدار الأمر على البيان والتبَيُّن، وعلى الإفهام والتفهُّم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمدَ، كما أنه كلما كان القلب أشدَّ استبانة كان أحمدَ، والمُفهم لك

(١) ابن منظور: لسان العرب، مادة (قبل).

(٢) ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، مادة (قبل).

(٣) سورة الأحقاف الآية (١٦).

(٤) سورة المائدة الآية (٢٧).

(٥) سورة آل عمران الآية (٣٧).

(٦) الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، مادة (قبل).

والمُتفهِّم عنك شريكان في الفضل"[١]، فهناك علاقة جدلية بين منشئ النص ومتلقيه من خلال أداة التوصيل وهي النص ذاته، ولكن لا بد أن يكون المعنى واضحًا، ف"على قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة، وحسن الاختصار، ودقة المدخل؛ يكون إظهار المعنى. وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبيَن وأنور؛ كان أنفع وأنجع"[٢].

وعلى الرغم من تشديد الجاحظ على أن يكون المعنى واضحًا؛ فإن هذا لا ينفي اعترافه بأن لكل متلقٍ قدراته الخاصة به؛ فتختلف درجة القبول تبعًا لذلك، ف"ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات؛ فيجعل لكل طبقة من ذلك كلامًا، ولكل حالة من ذلك مقامًا، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[٣]؛ فصنف الجاحظ المتلقين بحسب تفاعلهم مع النص، فهناك الخاصة، والعوام وأشباه العوام، والنساء وأشباه النساء، والجهَّال، وأصحاب الضلالات، وأصحاب الأهواء والملل، والكتَّاب، وأصحاب المهن، والأعراب وأشباه الأعراب.

ويقدم ابن طباطبا رؤية أكثر عمقًا حين يتوقف أمام القيم الجمالية والقيم الوظيفية للنص الأدبي، باعتبارهما أداة القارئ لقبول النص الأدبي، والقيم الجمالية تتوافر حينما ينظم الشاعر أشعاره على "مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه، في كل فن قالت العرب فيه، وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها، والسنن المستدلة منها، وتعريضها، وإطنابها وتقصيرها، وإطالتها وإيجازها، ولطفها وخلابتها، وعذوبة ألفاظها وجزالة معانيها، وحسن مبانيها، وحلاوة مقاطعها"[٤]؛ فلا يجوز للشاعر الخروج عن المألوف والأعراف اللغوية والأدبية

(١) الجاحظ: البيان والتبيين، ١/١١.

(٢) نفسه، ١/٧٥.

(٣) نفسه، ١/١٣٨-١٣٩.

(٤) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص١٠.

السائدة في عصره حتى يتقبله المتلقي، فالقبول متأسس على أرضية مشتركة بين المبدع والمتلقي وهي ضرورة التمسك بالقافية والوزن، فـ"للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر وصحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر؛ تم قبوله له، واشتماله عليه.. وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ؛ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"(١)؛ ولكن لا يتوقف قبول النص عند القافية والوزن فقط؛ بل يمتد ليشمل شروطًا صريحة هي:

١– فهم المتلقي بما يدور حوله النص.

٢– صحة وزن الشعر وقافيته.

٣– صحة المعنى.

٤– عذوبة اللفظ فلا توجد ألفاظ صعبة تؤدي إلى إحداث حالة من الغموض لدى المتلقي.

ولكن "لحسن الشعر وقبول الفهم إياه علة أخرى وهي موافقته للحال التي يعد معناه لها.. لا سيما إذا أيدت بما يجذب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة فيها، والتصريح بما كان يكتم منها والاعتراف بالحق جميعها"(٢)، وهنا يمتد قبول النص إلى السياق الذي يدور النص في فلكه، بالإضافة إلى الصدق الفني الذي يترك أثرًا كبيرًا في نفسية المتلقي، وعند تحقيق هذه الشروط تأتي استجابة المتلقي، وهذه هي القيم الوظيفية للشعر؛ حيث "سَلَّ السخائم، وحَلَلَ العُقَد، وسخى الشحيح، وشجع الجبان"(٣).

ولقد حاول عبد القاهر الجرجاني أن يُوجه المتلقي للنص توجيهًا عمليًّا، فيقول:

(١) نفسه، ص٢١.

(٢) نفسه، ص٢٢.

(٣) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص٢٢.

"اعمد إلى ما تواصفوه بالحسن وتَشاهدوا له بالفضل، ثم جعلوه كذلك من أجلّ النظم خصوصًا دون غيره مما يستحسن له الشِّعر أو غير الشعر من معنى لطيف أو حكمة، أو أدب أو استعارة أو تَجنيس أو غير ذلك مما لا يدخل في النظم وتأمله؛ فإذا رأيتك قد ارتحت واهتززت واستحسنت، فانظر إلى حركات الأريحية مِمَّ كانت؟ وعند مَنْ ظهرت؟"(١)، فالجرجاني حريص على أن يتوقف المتلقي أمام المعاني ويتأملها جيدًا حتى يستطيع الكشف عن جماليات الأثر الفني للنصوص التي شهدوا لها بالفضل، فالتمعن في هذه النصوص هو السبيل الوحيد لكشف سر فاعليتها وجاذبيتها للآخر.

لكن هذه النصوص لا تكشف سرها بهذه السهولة؛ فلا بد للمتلقي أن يعلم أن "المعنى إذا أتاك ممثلًا؛ فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشد، ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه؛ كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضن وأشغف"(٢)، فكلما كان المعنى يتمتع بالغموض كان استقبال المتلقي له أفضل لأنه يُجهد عقله للوصول إلى المعنى المقصود من المبدع، أما المعنى الواضح فتقل قيمته كثيرًا لأنه لم يتحقق فيه إعمال العقل والفكر، فـ"المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا إن تَشُقّه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يُريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه؛ فما كل أحد يفلح في شق الصدفة ويكون في ذلك من أهل المعرفة"(٣).

وتتبدى هنا أهمية التاويل أثناء عملية التدبر والتأمل التي يقوم بها المتلقي

---

(١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص٦٧.

(٢) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص١٣٩.

(٣) نفسه، ص١٤١.

لاكتشاف المعنى المسكوت عنه داخل النص؛ فالمعنى الواضح تقل قيمته كثيرًا عن المعنى الذي لا يصل إليه المتلقي إلا بعد لأي، وهو ما يفضي بنا إلى أن الجرجاني أدرك أن المتلقي هو شريك للمبدع في النص، وأن النص الأدبي مفتوح على مصراعيه لكل التأويلات المحتملة من المتلقي، فلقد "أصبح النص بهذا المفهوم الجديد مليئًا بالثقوب والفجوات، ثقوب يُكلف القارئ وحده برَتْقِها، وفجوات يقوم القارئ وحده بملئها"(١)، وهكذا ابتعدت هذه النظرة النقدية للجرجاني تمامًا عما تبنّاه الجاحظ في تأكيده أن يكون المعنى مباشرًا للمتلقي، وربما كان هذا الاختلاف النقدي نابعًا من اختلاف الجنس الأدبي الذي يهتم به كل منهما، فلقد كان الجاحظ يُعنى بفن الخطابة التي من شروطها وضوح المعنى للمتلقي؛ بينما اهتم الجرجاني بفن الشعر الذي يتميز الشعر الجيد فيه بالغموض واحتياج المتلقي إلى التأويل.

مما سبق تستنتج الدراسة أن النقاد القدماء اعتبروا المتلقي شريكًا للمبدع، ولم يكن له دور استهلاكي فقط؛ بل كان حكَمًا على النص، وفاعلًا في فهمه وتأويله، بناءً على قدراته الذهنية وملكاته الأدبية والنقدية، ولكن لم تجتمع هذه النظرات النقدية المتناقضة أحيانًا في نظرية مقننة ومفصلة في ذلك الوقت.

المقبولية في الدراسات النصية

تتعلق المقبولية بِمُستقبل النص بوصفه طرفًا في عملية الاتصال، فالقبول Acceptability "يتضمن موقف مستقبل النص إزاء كون صورة ما من صور اللغة ينبغي لها أن تكون مقبولة من حيث هي نص ذو سبك والتحام. وللقبول أيضًا مدى من التغاضي Tolerance في حالات تؤدي فيها المواقف إلى ارتباك، أو حيث لا توجد شركة في الغايات بين المستقبل والمنتج"(٢).

ولقد ارتبط مفهوم المقبولية في الدراسات النصية بالجهود التي قامت بها مدرسة

---

(١) عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، عالم المعرفة، العدد ٢٩٨، نوفمبر ٢٠٠٣م، ص٩٩.

(٢) دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص١٠٤.

كونستانس الألمانية في اهتمامها بالمتلقي، ووضع نظرية تحاول اكتشاف دوره في النص وكيفية تلقيه، ولقد بدأت هذه الجهود منذ نهاية فترة الستينيات وبداية السبعينيات؛ إلا أنها وصلت لقمة تطورها في النصف الثاني من السبعينيات، وربما كانت نشأة هذه النظرية في ألمانيا لها ما يفسرها، فلقد سعى الألمان لتعويض الجانب الإنساني الذي فقد جزءًا كبيرًا من كبريائه بعد هزيمته في الحرب العالمية، فحاولوا أن تكون لهم رؤية خاصة في دراسة الأدب " فقد يرى بعض القراء هذه النظرية في بعديها العمودي والأفقي أنها تشبع كثيرًا من الحاجات الأيديولوجية والمعرفية والتربوية والنفسية، فقد نشأت في بلد خرج منهزمًا في الحرب العالمية الثانية، ونشأت في سياق يمقت التاريخ وويلاته بعد الحرب، ونشأت في سياق (إبدال) معرفي جديد لا عهد للبشرية به مثل الحكم الذاتي والإعلاميات.. أو هي نظرية من يريد أن يرجع القيمة المسلوبة من الإنسان لكي يبدع ويخترع ليتجنب الصعوبات التي تعترضه ويبتكر حلولًا قائمة"(١).

وكان لتَشكل نظرية جماليات التلقي تأثير كبير في الحركة النقدية؛ حيث نشأت بعد أن اتخذت الماركسية موقفًا سلبيًّا من المتلقي؛ فالمتلقي –من وجهة نظرهم– خارج إطار النص، ومن هنا فقد أهملوه في دراستهم للأدب؛ إلا أن المدرسة الألمانية قام روادها بـ"حركة تصحيح لزوايا انحراف الفكر النقدي لتعود به إلى قيمة النص وأهمية القارئ، بعد أن تهدمت الجسور الممتدة بينهما بفعل الرمزية والماركسية، ومن ثم كان التركيز في مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هذه النظرية على محورين فقط هما على الترتيب القارئ والنص"(٢).

والقارئ/ المستمع هو من يتلقى النص من مبدعه، ولكل نص مستويات متعددة من التلقي، تختلف باختلاف الذات المتلقية؛ فالمتلقي "شبكة من الذوات: ذات

---

(١) محمد مفتاح: من أجل تلق نسقي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، ١٩٩٤م، ص٤٣-٤٤.

(٢) عبد الواحد محمود عباس: قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٦م، ص١٧.

قارئة، وذات منصتة سامعة، وذات مبدعة مؤوّلة، وذات محكومة بشروطها الثقافية السياسية والتاريخية.. فهي بهذا المعنى ذات متعددة الأصوات، والوظائف وأشكال الحضور: تقرأ بقدر ما تشاهد، وتشاهد بقدر ما تسمع، وتبدع بقدر ما تحاور، وتحاور بقدر ما تمتلك من حرية، وحضور في النص والواقع والتاريخ، إنها ذات تؤسس حضورها في غيابها تحضر (قبلًا) في ذهن المبدع، وتحتجب في لا شعوره القصي، وتحاوره (بعدًا) وتعاشره (أمدًا) ما دام الأثر الفني حيًّا"(١).

فالمتلقي هو الذي يتفاعل مع النص، ويولد منه ظلالًا من المعاني الممكنة، ويستجيب لما يطرحه النص بالقبول أو بالرفض، هذا القبول/الرفض هو فعل ينشأ مع ميلاد النص ويرتبط به ارتباطًا حتميًّا؛ فإما أن يتم تقبله فيكتب له البقاء لفترة أو حتى الخلود، وإما أن يتم رفضه فيندثر، وهذا يفسر –في جانب من الجوانب– سبب بقاء نصوص من العصر الجاهلي حتى يومنا هذا؛ فالبقاء في مواجهة الزمن دليل على حسن استقبال النص من قبل المتلقين، وينشأ التفاعل الخلّاق بين المتلقي والنص من خلال شروط إجرائية تساهم في تسيير عملية التلقي الواعية، وهي:

١– أن يتمتع القارئ بالحرية: ولا يُقصد بالحرية هنا أن يتحرر المتلقي من الضوابط الفنية أو أن يستقبل المعنى بطريقة فوضوية، وأن يقف عند الدور الوصفي كما في البنيوية؛ بل "أن يكون القارئ حرًا في استقبال النص"(٢).

٢– المشاركة في صنع المعنى: فلا تتوقف مهمة القارئ عند التفسير التقليدى والمباشر للنص الأدبي؛ بل تتجاوز ذلك إلى "مهمة الاستذهان"(٣)، وهي القدرة على إعمال الذهن والخيال؛ فهي المهمة التي يتشكل فيه ذاتية القارئ وعالمه الداخلي، الذي لم يوجد في المهمة الأولى.

---

(١) خالد الغريبي: الشعر ومستويات التلقي، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المجلد التاسع، الجزء الرابع والثلاثون، ١٩٩٩م، ص١١٦.

(٢) عبد الواحد محمود عباس: قراءة النص وجمالية التلقي، ص٢١.

(٣) نفسه، ص٢٢.

٣- البحث عن المتعة الجمالية: فالمتلقي لا بد أن يبحث عن أسرار النص الجمالية حتى يصل إلى المتعة الجمالية التي "تضمن لحظتين: الأولى: تنطبق على جميع المتع، حيث يحصل استسلام من الذات للموضوع، أي من القارئ للنص، والثانية: تضمن اتخاذ موقف يؤطر به القارئ وجود الموضوع ويجعله جماليًّا"(١).

وربما كان من الضرورة أن يضع المبدع حضور المتلقي في ذهنه قبل وأثناء عملية الإبداع لكي يصل المتلقي إلى عملية التلقي الواعية؛ وذلك من خلال تنظيم الأفكار والمعلومات داخل النص، وأن يكون ملائمًا للسياق المحيط به، وكذلك الالتزام بالمعايير والأعراف الأدبية واللغوية، ووضع أرضية مشتركة بينه وبين المتلقى تُمكّنه من تقبّل النص حتى لو أخل بالسبك والحبك؛ وذلك لقدرته على سد الثغرات التي تركها المبدع له في النص؛ وهو ما يسمى باستراتيجيات التلقي، فـ"عندما ينتج المتكلم نصًّا، يريد به إحداث أثر معين؛ يريد به مثلًا إحداث ردود فعل معينة لدى المتلقي أو التوصل إلى حالات معينة في محيطه الطبيعي أو الاجتماعي، تجعل تصرفات المشتركين الآخرين في الاتصال ضرورية"(٢).

ولقد ساهم اتجاهان مختلفان في تكوين الإطار العام لنظرية التلقي؛ الاتجاه الأول هو اتجاه روبرت ياوس (H.R.Jauss) واصطلح عليه بالتلقي/ الاستقبال، والاتجاه الثاني لولفغانج إيزر (Wolfgang Iser) وأطلق عليه مصطلح التأثير، وعلى الرغم من كونهما منفصلين كآليات لكن من الصعب للغاية الفصل بينهما؛ إذ إن التلقي يخص المستقبل، والتأثير يرتبط بالنص "والتقاء النصّ والقارئ هو الذي يُخرج العمل الأدبي إلى الوجود، وهذا التلاقي لا يمكن تحديده أبدًا على وجه الدقّة"(٣)؛ ولذلك سيتناول البحث هاتين الرؤيتين بالدراسة، لدورهما المؤثر في الكشف عن معيار المقبولية.

---

(١) نفسه والصفحة.

(٢) فولفجانج هاينه من وديتر فيهفيجر: مدخل إلى علم اللغة النصي، ص١٢٩.

(٣) نبيلة إبراهيم: القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، القاهرة، سبتمبر ١٩٨٤م، ص١٠٦.

ياوس ونظرية التلقي

انتقد ياوس الاتجاهات الشائعة في دراسة تاريخ الأدب؛ فهاجم المنهج الوضعي الذي ينظر إلى الأعمال الأدبية على أنها نتائج لأسباب محددة، ولم يعجبه مفهوم الانعكاس عند الماركسيين، الذي يرى أن الأعمال الأدبية مجرد انعكاس لما يحدث في المجتمع، وكذلك قلل من قيمة منهج الشكلانيين لاعتماده على مبدأ الفن للفن، الذي يعزل النص عما يحيط به من تطورات تاريخية واجتماعية، فحاول ياوس أن يضع منهجًا جديدًا يصلح لدراسة تاريخ الأدب، فكان "يجمع بين مزايا الماركسية، والشكلانية؛ أي يحقق المطلب الماركسي في الوسائط التاريخية، ويحتفظ في الوقت نفسه بثمار الإدراك الجمالي، وقد خرج ياوس من هذه الثنائية، بما أسماه جماليات التلقي.. وتاريخ الأدب إنما يتشكل من خلال الجدل بين الإنتاج والاستهلاك؛ أي بين المؤلف والجمهور"(١).

يعرف ياوس التلقي من منطلق جمالي حيث "ينطوي على بعدين: منفعل وفاعل في آن. إنه عملية ذات وجهين؛ أحدهما الأثر الذي يُنتجه العمل في القارئ، والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل"(٢)، وتنهض عملية التلقي على مفاهيم حددها ياوس، وهي:

١- أفق التوقعات:

وهو مفهوم يربط بين المعرفة التاريخية والمعرفة الأدبية، من خلال التوقف أمام السياق التاريخي والثقافي الذي انبثق منه النص، وأمام السياقات المتعددة والمتغيرة للمتلقين في آن؛ حيث يُعَد هذا الأفق هو المساحة المشتركة بين المتلقي والنص، وكلما اقترب المتلقي من سياق إنتاج النص ساهم ذلك في اقتراب أفق التوقعات،

---

(١) روبرت هولب: نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص١٤.

(٢) هانس ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، كلمة للنشر، بيروت، ٢٠١٦م، ص١١٠.

فـ"العمل الأدبي حتى في لحظة صدوره، لا يكون ذا جدة مطلقة تظهر في فضاء يباب؛ فبواسطة مجموعة من القرائن، والإشارات، المعلنة أو المضمرة، ومن الإحالات الضمنية والخاصيات التي أصبحت مألوفة؛ يكون جمهوره مهيأ سلفًا لتلقيه على نحو معين. فكل عمل يُذكّر القارئ بأعمال أخرى سبق له أن قرأها ويكيّف استجابته العاطفية له ويخلق منذ بدايته توقعًا ما لـ(تتمة) الحكاية و(وسطها) و(نهايتها)"[(١)].

٢- المسافة الجمالية:

ويُقصد بها المسافة بين أفق التوقع المتموضع في ذهن المتلقي قبلًا والعمل الجديد "الذي يمكن لتلقيه أن يؤدي إلى (تحول الأفق)، سواء بمعارضته لتجارب مألوفة أو بإبرازه لتجارب جديدة يعبر عنها لأول مرة إذا سميناها بـ(الانزياح الجمالي)، المقيس بردود فعل الجمهور وبأحكام النقاد (نجاح فوري، رفض أو استنكار، استحسان أفراد أو تَفهُّمٌ تدريجي أو مُؤَجَّل).. فحين يصدر عمل أدبي ما؛ فإن طريقة استجابته لتوقع جمهوره الأول أو تجاوزه أو تَخْيِيبِهِ أو معارضته له؛ تُعتبر بالبداهة مقياسًا للحكم على قيمته الجمالية"[(٢)]، هذا التحول للأفق هو الذي يسمو بالأعمال الأدبية ويجعلها خالدة؛ نظرًا لإحداثها خرقًا فنيًّا أو جماليًّا، سبب صدمة للمتلقي، أما إذا لم يحدث تحول الأفق فذلك يعني أن العمل الأدبي لا يثير أي جدال حوله لقابليته للتمثل والإقناع المباشر، ومن هنا كانت قيمته محدودة التأثير في الناس.

٣- اندماج الأفق:

يتوقف ياوس –في هذا المفهوم– أمام العلاقة القائمة بين عملية التلقي الأولى التاريخية وعملية التلقي المعاصرة للعمل الأدبي نفسه؛ فهذه السلسلة من التلقي التاريخي/ المعاصر يُمكنها أن تكشف الأهمية التاريخية للعمل، فـ"الروائع الأدبية المنتمية إلى الماضي نفسها لا يتم تلقيها وفهمها بفعل سلطة وساطية ملازمة لها. كما أن الأثر

---

(١) هانس ياوس: جمالية التلقي، ص٥٦.

(٢) نفسه، ص٥٩.

الذي تُحدثه لا يمكن تشبيهه بانبثاق ما. فالتقليد الفني نفسه يفترض علاقة جدلية بين الحاضر والماضي، ومن ثم فإن عمل الماضي لا يمكنه أن يستجيب لنا وأن (يقول لنا شيئًا) اليوم؛ إلا إذا طرحنا أولًا السؤال الذي سيلغي بعده عنا"[1]، ومن هنا تتعدد الصور التي يُظهر بها العمل الأدبي نفسه على مر التاريخ، مما يكشف مدى ثراء هذا العمل الأدبي وخلوده.

إيزر ونظرية جمالية التجاوب:

حاول إيزر أن يبني استراتيجية منهجية تعتمد على المتلقي ومدى قدرته على التفاعل مع النص وسبر أغواره؛ وذلك من خلال طرح تساؤلات منطقية، عن "كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ وفي أي الظروف، وقد أراد على النقيض من التفسير التقليدي الذي حاول أن يوضح المعنى الخبيء في النص؛ أن يرى المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، أي بوصفه (أثرًا يمكن ممارسته) وليس (موضوعًا يمكن تحديده)"[2]؛ فكان التفاعل بين النص والقارئ من أهم القضايا التي عُنِي بها إيزر.

وقد فرَّق إيزر بين مفهوميْ النص الأدبي والعمل الأدبي، فالنص "ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن يَنْتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق، ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي؛ الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ"[3]، فالعلاقة بين القارئ والنص علاقة جدلية، هذه العلاقة التي تجعل العمل الأدبي له حضوره وفعاليته.

وافترض إيزر وجود قارئ ضمني يضعه الكاتب في مخيلته وله جذورًا متأصلة في

(١) هانس ياوس: جمالية التلقي، ص٧٠.

(٢) روبرت هولب: نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص١٣٥.

(٣) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، ص١٢.

بنية النص، فالقارئ الضمني "هو بنية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلقٍّ على حدة.. وهكذا يُعيّن مفهوم القارئ الضمني شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبًا يلزم القارئ فهم النص"[(١)]، ولا يمكن مطابقة القارئ الضمني مع القارئ الحقيقي الذي يَعْرفه إيزر " من خلال ردود أفعاله الموثقة"[(٢)]؛ فالقارئ الحقيقي هو المقصود الأول من النص، وتظهر أهميته في دراسة تأثير النص عليه، هذه الدراسة ترتكز على الاهتمام بالطريقة "التي يتلقى بها جمهور معين من القراء العمل الأدبي. وأيًّا كانت الأحكام التي قد تصدر على العمل؛ فإنها ستعكس أيضًا مختلف مواقف ومعايير ذلك الجمهور"[(٣)]، وعلى قدر ما يقدم النص للقارئ؛ فإن القارئ يضفي على النص أبعادًا جديدة قد لا توجد في النص "عندئذ تكون القراءة قد أدت دورها لا من حيث أن النص قد استُقبل؛ بل من حيث أنه قد أثّر في القارئ، وأثَّر به على حد سواء"[(٤)].

ولكن القارئ المثالي –الذي افترضه إيزر– لا يتأثر بالنص كما يتأثر القارئ الحقيقي؛ لأنه شخص تخيلي لا وجود له على أرض الواقع، فـ"هو استحالة بنائية فيما يتعلق بالتواصل الأدبي". ينبغي على القارئ المثالي أن يكون له سنن مطابقة لسنن المؤلف، ومع ذلك فإن المؤلفين عمومًا يُجيدون تنظيم السنن السائدة في نصوصهم؛ وبالتالي ينبغي على القارئ المثالي أن يشاطرهم المقاصد المتضمنة في هذه العملية"[(٥)]، ومن هنا توصل إيزر إلى أن القارئ المثالي الوحيد نظريًّا لا يعدو كونه المؤلف نفسه؛ لأنه يمتلك القدرة على تحقيق المعنى الكامن داخل النص التخيلي على الوجه الأكمل.

---

(١) نفسه، ص٣٠.

(٢) نفسه، ص٢٠.

(٣) نفسه، ص٢١.

(٤) حافظ إسماعيل علوي: مدخل إلى نظرية التلقي، مجلة علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المجلد العاشر، الجزء الرابع والثلاثون، ص٩٧.

(٥) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص٢٢.

واعتمد إيزر على مفهوم وجهة النظر الجوالة في استراتيجيته لبناء المعنى؛ فالنص لا يدرك بأكمله دفعة واحدة، فهو يدرك على مراحل "وكل مرحلة على حدة تحتوي على مظاهر الموضوع الذي ينبغي تشكيله؛ لكن لا يمكن لأي منها أن تدّعي أنها تمثّله؛ وبالتالي لا يمكن للموضوع الجمالي أن يكون مطابقًا مع أي واحد من تمظهراته أثناء مدة القراءة"(١)، فتنتقل وجهة النظر من منظور نصي لآخر داخل النص الواحد محققة جريانًا زمنيًّا مُتَمفصلًا، يحتفظ بالأجزاء المنظورية في كل لحظة حاضرة، فيؤثر المنظور الماضي على الحاضر، ويتم تعديل الحاضر من قِبل الماضي "هذا التأثير ذو الاتجاهين هو بنية أساسية في الجريان الزمني لعملية القراءة؛ لأن هذا هو ما يُنتِج موقع القارئ داخل النص"(٢)، وتتألف الروابط المنظورية الملازمة للنص من عدة عوامل ذاتية؛ منها الذاكرة والاهتمام والانتباه والكفاءة الذهنية، والتي تتفاوت من قارئ إلى آخر؛ وهذا ما يؤدي إلى نشوء التذاوتية للنص الأدبي(٣).

إن الفراغات الموجودة بين المنظورات النصية أطلق عليه إيزر البياضات النصية، والتي "يجب على القارئ ملؤها؛ وبالطبع فإن هذه البياضات لا يمكن أن تملأ من طرف النسق نفسه؛ وبالتالي فإنه يستتبع ذلك أنها لا يمكن أن تُملأ إلا من قِبل نسق آخر، ومتى سد القارئ الفراغات؛ بدأ التواصل، وتعمل الفراغات كنوع من المحور الذي تدور حوله مجموع العلاقة بين النص والقارئ"(٤)، ومن هنا يبرز الدور المهم والمؤثر للمتلقي في عملية خلق النص، واستخراج ما فيه من جماليات؛ بناءً على معارفه وثقافته ومعرفته بعالم النص وبسياقه السابق.

المقبولية والشعر العربي

يفرض علينا أدبنا العربي أن نتوقف أمام التباين الكبير بين قبول الخطاب وقبول

(١) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص٥٩.

(٢) نفسه، ص٦٤.

(٣) نفسه، ص٦٨ - ٦٩.

(٤) نفسه، ص١٠١.

النص؛ هذا التباين نشأ نتيجة التداخل الشائك بين المصطلحين –فيما يقول مُحَمَّد زبادية وحبيبة مسعودي– حيث يتشابه النص والخطاب بأن كليهما عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة، وكليهما يحقق غرض الاتصال، وكليهما له قصد وهدف، وكليهما يشتمل على عوامل سياقية مصاحبة، أما الفروق بينهما فهي:

- النص مكتوب مقروء، والخطاب متلفظ به مسموع.
- النص بنية لغوية مغلقة، والخطاب بنية لغوية مفتوحة.
- النص التواصل فيه بمقدار، والخطاب نشاط تواصلي كامل.
- النص دلالته لها صفة الديمومة الزمنية، ودلالة الخطاب مقيدة بزمن.
- متلقي النص غير محدد زمنيًّا ولا مكانيًّا، ومتلقي الخطاب محدد المكان والزمان.
- تجانس لغة النص تحكمه القواعد، وتجانس لغة الخطاب يحكمه القصد والموقف والمقام.
- الوظيفة الإبلاغية في النص جزء من الوظائف الأخرى، وفي الخطاب الوظيفة الإبلاغية هي الأساس(١).

ولعل من المفيد الإشارةُ إلى أن بعض النقاد استعملوا المصطلحين كمترادفين؛ فتارة يستخدم الخطاب مرادفًا للنص، وتارة أخرى يكون النص مرادفًا للخطاب(٢)؛ إلا أن الدراسة تطمئن إلى أن هناك فروقًا واضحة بين المصطلحين خاصة عند التطبيق على معيار المقبولية، فالقبول في الخطاب يتحدد مباشرة بعد إلقائه، ولا يكون بالضرورة لفظيًّا؛ وذلك مثل إيماءات الوجه أو الإشارات وغيرها التي تفيد حدوث رد فعل المتلقي للخطاب، وسواء أكان هذا الرد إيجابيًّا أم سلبيًّا؛ فإن المبدع يتلقاه

(١) محمد زبادية وحبيبة مسعودي: أدبية البنية النصية في العملية الإبداعية والممارسة النقدية، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص٢٤-٢٥.

(٢) راجع محمد خطابي: لسانيات النص، ص٥، وعبد الواسع الحميري: ما الخطاب؟ وكيف نحلله؟ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٩م، ص١٢.

مباشرة بعد الخطاب؛ لذلك كان لزامًا عليه توخي الحذر أكثر في تطبيق استراتيجيات التلقي، ولا يستطيع السامع –في معظم الأوقات– أن ينتج فكرة لم يردها صاحب الخطاب؛ بسبب علاقة التحاور بين المبدع والمتلقي؛ فإذا استشكل عليه شيء لجأ مباشرة إلى المحاورة مع مبدع الخطاب حتى يستنير، أما في النص فلا توجد بين كاتبه ومتلقيه أي علاقة حوارية أو تخاطبية، فالقارئ يُخضع النص لتأويلاته ويحاول إعادة إنتاج النص من خلال القراءة التحليلة الأدبية العميقة.. واستنادًا إلى ذلك فستتوقف الدراسة أمام المقبولية في شعر ابن مجبر باعتباره خطابًا يشترك مع النص في نقاط ويفارقه في نقاط أخرى كما أشارت الدراسة من قبل.

وكما أن هناك فروقًا بين النص والخطاب؛ فإن هناك ما يميز التلقي بين الخطابة والشعر باعتبارهما خطابًا شفويًّا؛ فتلقي الشعر العربي يختلف عن غيره من الفنون؛ حيث "يوجد التوقع مجاورًا لعدم التوقع؛ فإذا كان الوزن والإيقاع سببًا في دفع المتلقي إلى توقع ما يأتي من كلام؛ فإن التخييل في الشعر يدفع إلى المفاجأة وعدم التوقع.. وعلى هذا الأساس يكون العنصران ممتزجان أحدهما بالآخر، خلاف الخطابة.. وهو ما أراد الفلاسفة العرب إظهاره وبيانه"[(١)].

واللغة الشعرية هي انحراف عن طبيعة اللغة الأم وغاياتها؛ فهي لغة لها تمايزها ونمطها المختلف، ولذلك اختلفت درجة التقبل لها عن اللغة الطبيعية، حيث لا بد لها أن يتوفر فيها إيقاع "يُطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه؛ فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر؛ تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها، وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ؛ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[(٢)]، ولقد مثل الشعر أهمية كبرى عند العرب،

---

(١) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م، ص١٢٦.

(٢) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص٢١.

بداية من العصر الجاهلي، فلم تقتصر مهمته على تحقيق المتعة الفنية الجمالية؛ بل أصبح لسان القوم و"ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون، وإليه يصيرون"(١).

المقبولية في شعر ابن مجبر

تمتع شعر ابن مجبر بخصوصية فرضها عليه موقع مؤلفه كشاعر ببلاط لحكام الدولة الموحدية؛ فشاعر البلاط يختلف عن أي شاعر آخر؛ لأن متلقيه الأول هو الحاكم بكل ما يحمله من سُلطات تُخوّل له الكثير؛ ولذلك فـ"عدم فهم الشعر لا يعني تضييعًا للقيمة الفنية فحسب؛ بل يعني أحيانًا تضييعًا من نوع آخر قد يمس الوجود أصلًا"(٢)، وكما كان الشعراء يحتاجون من الحكام أن يجزلوا لهم العطاء؛ كذلك كان الحكام يدركون أهمية الشعر ومدى تأثيره على المجتمع برمته، فاستعانوا بالشعراء وعقدوا بينهم المقارنات، ومن يحظ بالقبول يكن الأقدر على التعبير عما يريده المتلقي، وكان حكام الدولة الموحدية يستعينون بالشعر رغبة فيه وتحقيقًا للمتع الفنية المنضوية تحت لوائه من غناء وطرب، وكذلك حفظًا لمآثرهم، وتشفيًّا وانتقامًا من أعدائهم.

وكان حكام الدولة الموحدية يتمتعون بالفصاحة والقدرة العالية على تذوق الشعر ونقده؛ ولذلك كان تحقيق المقبولية في الشعر أمرًا بعيد المنال على ابن مجبر وعلى غيره من الشعراء، ومن هنا كان للقارئ الضمني –حسب إيزر– حضوره في ذهن ابن مجبر؛ فلم يغفل أنه يخاطب الملك ورجاله؛ ولذلك وجب عليه أن يختار ألفاظه وصوره وأوزان شعره بل وقافيته بعناية شديدة، لكي يحظى بالقبول وتتعاظم مكانته داخل النظام السياسي في الدولة، وهو ما ستتناوله الدراسة بالبحث.

تعدد الأغراض ومناسبتها للحال

تعددت الأغراض الشعرية التي أبدع فيها ابن مجبر، وكان يتوخى أن يوافق الشعر للحال الذي يقال فيه لأنه من أول العناصر التي تؤدي إلى تقبل النص أو عدم تقبله

(١) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١/ ٢٤.
(٢) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص١١٧.

منذ البداية "كالمدح في حال المفاخرة، وحضور من يُكبَتُ بإنشاده من الأعداء، ومن يُسَر به من الأولياء، وكالهجاء في حال مباراة المهاجي، والحط منه حيث ينكى فيه استماعه له، وكالمراثي في حال جزع المصاب، وتذكر مناقب المفقود عند تأبينه والتعزية عنه، وكالاعتذار والتنصل من الذنب عند سلّ سخيمة المجني عليه، المعتذر إليه، وكالتحريض على القتال عند التقاء الأقران وطلب المغالبة، وكالغزل والنسيب عند شكوى العاشق، واهتياج شوقه وحنينه إلى من يهواه"(١)، والشواهد على ذلك كثيرة، ومنها ما أبدعه عند تهنئة المنصور بفتحه لمدينة قفصة، فقال: (البسيط)

مَن لَمْ يُؤَدِّبهُ تأديبُ الكِتَابِ فَمَا ... لَهُ بغيرِ ذُبابِ السيفِ تأديبُ

إنّ الخلافةَ لا تشكو بِمُعْضِلةٍ ... والحافظُ اللهُ والمنصورُ يعقوبُ(٢)

فهو يتكلم عن قدرة المنصور على معاقبة من لا يدخل في طاعته بالقوة، وان هذا لا يشكل أي مشكلة للدولة لأن الله يرعاها وحاكمها هو المنصور.

أما في القصيدة الغزلية فهو يناجي محبوبته فيقول: (الطويل)

دع العينَ تجني الحُبَّ من موقع النظر ... وتغرسُ وَردَ الحُسنِ في رَوضَةِ الخَفَرْ

أُمَتِعُها فيه فإنْ تَكُ لوعةٌ ... صَبرتُ وما ذمّ العواقبَ مَن صَبَرْ(٣)

فتتوارد كلمات الحب ولوعة الاشتياق وجمال المحبوب في البيتين، مما يدل على مناسبة القصيدة للموقف التي تقال فيه.

وعندما توفي (يوسف بن عبد المؤمن) ملك الموحدين، رثاه ابن مجبر بقصيدة يقول فيها: (الكامل)

(١) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص٢٢.

(٢) ابن مجبر: الديوان، ص٨٤-٨٥.

(٣) نفسه، ص٩٧.

جَـــلَّ الأســـىَ فأسِلْ دَمَ الأَجْفـــانِ مـــاذا الشـــؤونُ لغيـــر هذا الشـــانِ[1]

فاستحضر الألفاظ التي تدل على جزع ابن مجبر وحسرته على المتوفي فكان الأسى الشديد والبكاء المستمر سببًا في تقرح الأجفان.

ومن هذه الأمثلة يمكن أن تستخلص الدراسة أن ابن مجبر حينما كان ينظم شعرًا فإنه ينطلق من ملابسات وظروف الموقف المحيطة به.

الوزن والقافية:

إن اختيار ابن مجبر للأوزان لم يكن وليد المصادفة، فلقد اختار أوزانًا محددة ولم يعر البعض الآخر اهتمامًا بناء على شدة تأثيرها في المتلقي وقدرة الشاعر نفسه على إنشادها، فالشعر يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالإنشاد الذي يُلقى في المحفل، فـ"الإنشاد عنصر من عناصر الجمال في الشعر لا يقل أهمية عن ألفاظه ومعانيه"[2]، لأنه يوفر الوقت لخيال المتلقي فيستطيع أن يشعر بالصورة السمعية وجمال إيقاعها على أذنه، هذه الصورة تمتزج مع المعنى لينتجا فضاءات دلالية أكثر عمقًا وتجذرًا داخل نفس المتلقي.

ولقد اعتمد ابن مجبر على الأوزان الشعرية السائدة عند العرب وإن كان قد تطرق إلى بعض الأوزان المتروكة ربما ليثبت للجميع قدرته على النظم على كل بحور الشعر العربي، فكانت الأوزان السائدة التي نظم عليها شعره هي: (الكامل، والطويل، والمتقارب، والوافر، والرمل، والبسيط، ومجزوء الرجز، والسريع، والخفيف)، أما الأوزان المتروكة فهي (المديد، والمضارع)، ومن اللافت للنظر أن بحر المديد كان بحرًا مهملًا عند القدماء؛ فلم يكونوا ينظمون عليه إلا نادرًا، وهذا ما أشار إليه الدكتور إبراهيم أنيس؛ حيث أكد عدم وجود ذكر للبحر المديد في الأشعار القديمة فيقول إنه "ليس يكفي من تلك المقطوعات القصيرة التي رُوِيت منه أن نحكم على أنه وزن عربي

---

(١) نفسه، ص١٢٣.

(٢) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٥٢م، ص١٦٢.

مألوف. ولسنا نعرف شاعرًا من الأقدمين قد نظم منه قصيدة طويلة.. (فوزنها) صورة محورة من بحر الرمل حاولها شاعر من الشعراء، ثم لم يكتب لها النجاح، وظلت في كل العصور مهملة لا تجد من الشعراء من يُعنى بها في نظمه، إلا حين كان يتفكه بمحاولتها في أبيات قليلة"(١).

ولكن ابن مجبر نظم قصيدة طويلة عدد أبياتها مائة وسبعة أبيات(٢)؛ وذلك في مدح الأمير يعقوب؛ أي ليست مقطوعة قصيرة وكذلك ليست في التفكه كما أشار الدكتور آنفًا، والحقيقة أن إنشاد هذه القصيدة الطويلة جدًّا كفيل وحده بإثبات تحقق المقبولية لدى المتلقي؛ على الرغم من عدم شيوع الوزن الشعري لدى القدماء؛ فالمتلقي (الأمير يعقوب) لن يستكمل سماعه لهذه القصيدة ما لم يكن مستمتعًا ومتفاعلًا معها؛ فتحقق المقبولية في هذه القصيدة يتمثل في الرغبات المتوالية لاستكمال النص؛ هذه الرغبات تدفع المتلقي لاستظهار استحسانه للمبدع الذي يشتعل حماسة حتى نهاية القصيدة.

وربما كان هذا الوزن الشعري كغيره من الأوزان المهملة التي شاع النظم عليها في الأندلس في القرن السادس نتيجة لانتشار الموشحات وارتباطها بفن الغناء، بل لقد مزج الأندلسيون في بعض الأحيان بعض الأوزان في موشحة واحدة، وكذلك ابتكروا أوزانًا لم يعرفها العرب من قبل؛ تلبية للإيقاع الموسيقي المتفرد.

ولقد قامت الدراسة بحصر الأوزان الشعرية في ديوان ابن مجبر فكانت نسبة الشيوع كالآتي: البسيط ٢٠.٤%، الكامل ١٨.٨%، الطويل١٥.٩%، الوافر ١١.٣%، السريع ٩%، الرمل٦.٨%، المديد ٤.٥%، وكل من الخفيف والمضارع ومجزوء الرجز والمخلع البسيط٢.٣%، ويمكن أن يلاحظ من خلال هذا الإحصاء استخدام ابن مجبر للبحر البسيط بنسبة أعلى من البحور الأخرى، وإن

(١) نفسه، ص١٩٠.

(٢) راجع ديوان ابن مجبر، ص١١٢-١١٤.

كانت هذه النسب تقترب كثيرًا من النسب التي أحصاها الدكتور إبراهيم أنيس في دراسته لأكثر الأوزان شيوعًا في الشعر العربي؛ حيث أتى البحر الطويل كأكثر البحور التي نظم عليها الشعراء ثم جاء بعده البسيط والكامل[1].

أما بالنسبة للقافية فلقد التزم ابن مجبر بالقافية التزامًا تامًّا في قصائده، وجاءت نسب تكرار القوافي في ديوانه متناسبة مع نسب تكرار القوافي في الشعر العربي والتي حددها الدكتور إبراهيم أنيس[2] حيث جاءت نسب حرف الروي في شعره كالآتي:

الراء ٢٣.٢%، اللام ١٣.٩%، الباء ١١.٦، الدال ١١.٦%، النون ١١.٦%، الميم ٧%، الحاء٧%، الفاء ٤.٦%، الهمزة والألف والهاء والياء كل منهم ٢.٣%، ولعل من المفيد الإشارة إلى أن هناك قصائد مفقودة من ديوانه لذا فإنه يُمكن أن تُعد هذه النسب تقريبية من جهة، ولا تدل على أنه لم يكتب على بقية أحرف الروي من جانب آخر.

الصورة الفنية

استلهم ابن مجبر النموذج المشرقي في بعض قصائده؛ لما لهذا النموذج من القيمة والمكانة عند المتلقي الأندلسي؛ مما يسهم في تقبل النص، فصورة المرأة التي تتمنع على حبيبها هي صورة متوارثة في الشعر المشرقي، فيقول ابن مجبر: (الطويل)

حَدَرت نِقابَ الصَونِ عن صفح خدها   فيا حُسنَ ما انشقَّ الكِمامُ عن الزَّهَرْ

وراودتُها عن لثمِهِ فَتَمَنَّعَت   وما عادةُ الأغصانِ أن تَمَنَعَ الثَمَرْ[3]

فهو يحاول أن يُقبلَها ولكنها ترفض بسبب شدة حيائها منه، واستحضر هذه الصورة مرة أخرى في قوله: (المديد)

---

(١) راجع إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ١٨٧ – ١٩٧.

(٢) نفسه، ٢٤٤ – ٢٤٦.

(٣) ابن مجبر: الديوان، ص٩٧.

هـــي بـــزَّتْني الشَّبَـــابَ فَقَـــدْ　　　صَـــــار فِي أَجْفَانِهَـــا كَحَــلا

أَبْطَـــلَ الحـــقَّ الـــذي بِيَـــدِي　　　سِحْـــرُ عَيْنَيْهـــا ومَـــا بَطَـــلا

عَرَضْـــت دَلًّا فـــإذ فَطِنَـــتْ　　　بِوُلُوعِـــي أَعرضـــتْ خَجَـــلا[1]

وتظهر كذلك صورة عين المحبوبة التي تتحول نظراتها إلى سهام تصيب بها قلب شاعرنا، وذلك في قوله: (المديد)

واستَفْـزَّتنـــا عيونهـــم　　　فَخَلَعْنَـــا البِيـــضَ والأَسَـــلا

وَرَمَتْنَـــا بِالسهَـــامِ فلـــم　　　نَـــرَ إلاَّ الحَلْـــيَ والحُلَـــلا[2]

وكذلك استلهم ابن مجبر صورة الممدوح المثالي المأخوذة من التراث العربي، فهو رمز ديني لكل الدولة (الإمام) بما له من سُلُطات روحية، فيقول ابن مجبر: (البسيط)

إمـــامُ جيـــشٍ أرادَ اللهُ نُصْرَتَـــهُ　　　فأرسـلَ المـلأَ الأَعْلـى لَـهُ مَـدَدا[3]

ويقول في قصيدة أخرى: (البسيط)

إنّ الخلافـةَ لا تشكـــو بِمُعْضِلـــةٍ　　　والحـافظُ اللهُ والمنصـورُ يعقـوبُ[4]

فالله سبحانه وتعالى يحفظ الممدوح من كل شر وسوء، ويكون الممدوح هو من أحيا الدين في قوله: (الرمل)

أَنْـتمُ أَحْيِيتُـــم الدّيـــنَ وقـــدْ　　　مَـاتَ فِيهـا مَـوْتَ مَـنْ لم يُعْقِـبِ[5]

وكما كان الممدوح رمزًا دينيًّا فهو أيضًا الملك الذي يتصف بالشجاعة والقوة

---

(١) نفسه، ص١١٢.

(٢) ابن مجبر: الديوان، ص١١٢.

(٣) نفسه، ص٩١.

(٤) نفسه، ص٨٤.

(٥) نفسه، ص٨٣.

والقدرة على مواجهة الأعداء، وتبدّى ذلك في قوله: (البسيط)

مشمِّر البُردِ للحرب الزَّبونِ وقد ضفَت عليه من التَّقوى جلابيبُ[(١)]

وتكون صفة الجود والكرم من أهم صفات الممدوح عند الشاعر العربي القديم، وكذلك شاعرنا ابن مجبر، فيقول: (الوافر)

أميرٌ قد محا ظُلَمَ اللَّيالي وأَغرقَ جودُه نُوَبَ الدُّهورِ[(٢)]

ويصبح المتمرد على حكم الممدوح خارجًا عن حدود الله وقتله مباح لأنه من أهل الكفر، أما طاعته فهي جزء من طاعة الله فلا يجوز الخروج عليه؛ فيقول ابن مجبر في هذا المعنى (الوافر)

كأنَّ الحربَ كانت ذاتَ عقلٍ صحيح لَم يحلَّ بهِ السّقامُ

فأفنت كلَّ مَن دمُهُ حلالٌ وأبقت كُلَّ من دمُهُ حرامُ

متى يكُ من ذوي الكفرِ اعتداءٌ يكن من فرقةِ التقوى انتِقامُ[(٣)]

ويمكن كذلك أن تلمح الدراسة الأثر المشرقي في شعر ابن مجبر عندما يصف رحلته إلى الممدوح وما قابله فيها من مشقة وتعب؛ وذلك في قوله: (الوافر)

رأيتُ الحبَّةَ البيضَاءَ عزَّتْ فَكيفَ يَسيرُ بِي طَاوِي المصيرِ

وَرَامَ يَسيرُ منْ طَربٍ إليها فَقَيَّدهُ الهُزالُ عَنِ المسيرِ[(٤)]

ولا يعد استلهام ابن مجبر للنموذج المشرقي في شعره أنه أغفل بيئته والأحداث التي يمر بها وطنه، فعبر في شعره عن وجهة نظر حكام الدولة الموحدية في الأحداث السياسية والحروب التي تخوضها ضد الروم تارة وضد المتمردين تارة أخرى؛ بحكم

---

(١) نفسه ، ص٨٤.

(٢) نفسه، ص٩٩.

(٣) ابن مجبر: الديوان، ص١٢٢.

(٤) نفسه، ص٩٨.

كونه شاعر بلاط، وهذا من عناصر القبول في شعره؛ فيقول ابن مجبر في هزيمة الروم: (الطويل)

أَتتــك أَسارَى الرُّومِ وهــي أَقلُّهــا ... فَمِــنْ فَضَــلات القَتْــلِ يُنْتَجعُ الأَسْـرُ

وما كَـان قبـل اليوم سَهْلًا مَرَامُها ... ولكنْ عَلَا الإِسلام ما اتّضَــعَ الكُفْرُ(١)

فصورة الروم بهذه الحالة من المؤكد أنها تبعث حالة من القبول والرضا على الممدوح، لأنها تصور قدرته العسكرية التي استطاع من خلالهما أن يدحر الكفر ويُعلي راية الإسلام.

وتعبر الأبيات التالية عن حصار الممدوح لمدينة قفصة وتدميره لها وقتل كل من كان يتمرد عليه في صورة مؤثرة في نفس المتلقي المقصود والمتلقي الضمني الخاص والعام؛ حيث تزيده مهابة وتظهر قدرات جيشه، فيقول: (البسيط)

هَـذِي أَعادِيـهِ قَـدْ صَــارتْ مُقَسَّمَةً ... علــى الـبَلايا فَمَقْتُــولٌ ومَسْلُـــوبُ

تَرْمـي المجـانِيقُ بالأَحْجَـارِ فَضْـلَةَ مَـنْ ... رَمَتْــهُ مــنهم بهـا الجُــرْدُ السَّراحِيـــبُ

مـن كـلِّ مَلْمُومـةٍ صَمَّــاءَ حائِمــةٍ ... علــى النُّفــوس فتصــعيدٌ وتصويـــبُ

يقــول مبصِــرُها في الجــوّ صاعـــدةً ... هـذا بـلاءٌ على الكُفَّـارِ مَصْبُـــوبُ(٢)

وكذلك يتضح ارتباط ابن مجبر بالأحداث الجارية حوله في تهنئته للمنصور بعودته إلى مراكش بعد انتصاره على ابن غانية، فيقول: (الرمل)

أَحجـــمَ الأعـداءُ عَنْكُـــم رَهْبَــةً ... مَـــنْ رأى المـــوتَ عِيــانًا يَرْهَـــب

اهْنَئـي يا حَضْـــرةَ القُـــدْس فَقَـدْ ... رُحْـــتِ في ثـــوبِ البَهـــاءِ المُعْجِـــبِ

---

(١) نفسه، ص١٠٧.

(٢) ابن مجبر: الديوان، ص٨٥.

يا لهـــا مِـــنْ أَوْبَـــةٍ مَحْمُـــودةٍ   سَـقَتْ الــدَّهرَ حيـاةَ الطَّـــرَبِ[1]

فلا ريب أن هذه الخاتمة لقصيدة التهنئة ستدخل القبول على قلب المتلقي المقصود؛ لأن الشاعر قد أشار لانتصارات ممدوحه ثم انتقل إلى الرمز الديني المتمثل في (القدس)، ثم التهنئة بالعودة التي أضفت على الناس والدهر سعادةً لا توصف.

ومن الشواهد على الصور المبتكرة في شعر ابن مجبر الأبيات التي يصف فيها خيل المنصور، فهي على حد قول الدكتور عناني "أبيات في وصف الخيل جديرة بأن تدرج ضمن غرر الشعر العربي الوصفي"[2]، فيقول ابن مجبر: (الطويل)

لــه حلبــةُ الخَيْـــلِ العِتَـــاقِ كأنَّهَـــا   نشـاوَى تَهَـادت تطلُـبُ العَـزْفَ والقَصْـفا

عــرائِسُ أَغْنَتهــا الحُجُــولُ عـــن الحِلــى   فَلَــمْ تبــغِ خَلْخَـالًا ولا التَمَسَــتْ وقْفــا

فَمـــن يَقَــقٍ كــالطِّرسِ تَحسَــبُ أنَّـــهُ   وإن جَــــرَّدُوه في مُلاءتِــــهِ التَفَّــــا

وأبلــقَ أَعطــى الليــلَ نصــفَ إهابِــهِ   وغــارَ عليــه الصُّـبحُ فــاحْتَبَسَ النَّصْـفا

وَورْدٍ تغشَّـــى جِلْــدَه شفـــقُ الدجـــى   فــإذ حــازَهُ دَلَّـــى لــه الذَّيــلَ والعُــرْفا

وأَشــقرَ مـــجَّ الـــراحَ صِرْفًـــا أديمُـــهُ   وأصــفرَ لم يَمْسَــحْ بهــا جِلْــدَهُ صِرفــا

وأَشـــهبَ فضـــي الأَدِيــــم مُدَنَّــــرٍ   عليــه خُطُــوطٌ غــيرُ مفهومــةٍ حَرْفــا

كمــا خطَّــط الزَّاهــي بُمهْــرَق كاتِـــبٍ   فَجَــرَّ عليــه ذيلَــــهُ وهــو مـــا جَفــا

تَهُــبُّ علــى الأعــداءِ منهــا عواصِــفٌ   سَتَنْسِـــفُ أَرْضَ المشـــركين بِهـــا نَسْــفا

تَنَاولَــــهُ لَفـــظُ الجـــوادِ لأنــــــهُ   إذا مـا أَرَدْتَ الجــريَ أَعْطـى لـه ضِـعْفا[3]

---

(1) نفسه، ص٨٣.

(2) ابن مجبر: الديوان، ص٥٤.

(3) نفسه، ص١٠٩ - ١١٠.

يعدد شاعرنا ألوان خيل المنصور فيصف كل لون بشيء مختلف، ولقد علق الدكتور عناني على هذه الأبيات بقوله: "إننا هنا أمام سلسلة متتابعة من الصور التي يمكن لمعظمها أن يستقل عن غيره (اليقق– الورد– الأشقر– الأشهب)؛ ولكن هناك وحدة ما تصنع الأبيات لوحة (كلاسيكية) جمعت كل أشكال الخيول، ورسم كل لون منها بحيث يكون الشعر لوحة ناطقة؛ وعلى الرغم من تتبع الشاعر لكل لون على حدة فإن هناك مدخلًا وخاتمة للوصف، يتمثل ذلك في صور كلية لهذه الخيول وهي تتهادى منتشية.. حتى إذا ما انتهى الوصف الجزئي كانت اللوحة الختامية التي تعكس اندفاع هذه الخيول في عدوها المحموم"(١)؛ فلا شك أن هذه الأبيات قد حازت القبول من المتلقي المقصود بصفة خاصة والمتلقين بصفة عامة؛ فبجانب براعة ابن مجبر في تصوير ألوان الخيل تجلّت موهبته أيضًا في حسن التخلص الموجود في القصيدة؛ وذلك حين انتقل في سلاسة من وصف ألوان الخيل إلى مدح المنصور، ثم ختم قصيدته بطريقة تنم عن المقدرة الشعرية المتوهجة.

التناص

مثَّل التراث مادة خصبة لابن مجبر استعان به كثيرًا ليعبر عما يدور حوله من انتصارات لمتلقيه وانكسارات لأعدائه، ولا يُمكن إغفال أن متلقيه يمثل رأس هذه الدولة؛ ولذلك كان من الضروري أن يتناص مع التراث الديني كمؤثر يساهم بشكل مباشر في تحقيق المقبولية عند المتلقي، عن طريق معرفته بالخلفية المعرفية للمتلقي؛ لأنه –أي المتلقي– يفكّ شفرة النص ويستخرج ما فيه بناء على "ثقافته وأفقه ومعرفته بعالم النص وسياقه"؛ ذلك الأفق الذي يمكّنه من إدراك ما في النص من أفكار ومبادئ وجماليات، كما يمكّنه من ملء الفراغ الكامن بين عناصر ذلك النص"(٢).

وتبدى هذا التناص في قول ابن مجبر: (الكامل)

---

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٥٤.

(٢) نبيلة إبراهيم: القارئ في النص، ص٢١٣.

قضّـــى حقـــوقَ اللهِ في أَعدائـــهِ ثم انثـــنى والنصـــرُ تحـــت لِوائِـــهِ[1]

فهنا يربط ابن مجبر بين الله عز وجل وبين المنصور من خلال فكرة الخلافة؛ فيصبح أعداء الله عز وجل أعداءً للمنصور وبالضد كذلك، وبالتالي فهو يمتلك التفويض الكامل في قتل كل من يعترض طريق ولايته ولا يوافق على خلافته.

ويتناص ابن مجبر مع قصص الأنبياء عليهم رضوان الله ورحمته، فيعمد إلى ذكر سيدنا سليمان لكي يُشبه متلقيه به في عظمة الملك والقدرات الخارقة، ولكن ابن مجبر لا يكتفي بذلك بل يضيف إليها ورع وزهد سيدنا داود عليه السلام، كأنما جمع بين مميزات كلا النبيين في شخص المتلقي؛ مما يحقق درجة عالية من التقبل لدى المتلقي، وكان حضور الضمير المخاطب (أنتم) مؤثرًا حيث أراد ابن مجبر أن يخاطب المتلقي المقصود مباشرة أمام عامة المتلقين، بما يثيره هذا من فخر وإعجاب للمتلقي، فيقول: (البسيط)

أَنـتُم سـليمانُ في الملـكِ العَظِـيمِ وفي طُـولِ التَّهجُـدِ في المِحـراب داوُودُ[2]

وكما حفظ الله عز وجل السماء الدنيا من الشياطين وجهز لها العقاب وهو الحرق بالنار، فإن الله حفظ كذلك المنصور من أن يقترب منه الخونة والجواسيس ولكن إذا اقتربوا فالعقاب بالنار جاهز، فيقول: (الكامل)

أو جـــاء مُســـترقًا إلـــيكُمْ مـــاردٌ إلاَّ وأحرَقَـــهُ هنـــاك شِهـــــابُ[3]

ولا ريب أن هذا الوصف يضفي قدرًا كبيرًا من المهابة على المنصور وجيشه؛ مما يجعله يحقق المقبولية في نفس المتلقي المقصود، الذي لا يكتفي بالمعنى المباشر؛ إنما ينطلق بحثًا عن الدلالة التي هي ملكه، فـ"البحث عن الدلالة يتخذ عدة طرق؛ منها التأويل والشرح والتحليل والتفسير، وكل هذه الطرق تخضع للاحتياجات النفسية

---

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٧٧.

(٢) ابن مجبر: الديوان، ص٩٣.

(٣) نفسه، ص٨١.

للمتلقي، فهي ليست خاضعة كمعنى لمحددات لغوية ثابتة. وتعدد الفهم يخضع لاختلاف رؤى القراء وقدراتهم، وهذا التعدد يحفظ للنصوص تقبلها في كل زمان ومكان"[1].

وفي بيت آخر يستعين ابن مجبر بمعجزة نبي الله داود عليه السلام، فيقول: (السريع)

آياتُ داودٍ إِذَن في يَــــــــــــــدي إِن لان لي قلــــــبُ أَبي بَكــــــرِ[2]

فهنا يلتمس ابن مجبر لنفسه معجزة سيدنا داود وهي أن الله جعل الحديد لينًا طريًّا في يده؛ وذلك حتى يستطيع أن يلين قلب أبي بكر نحوه، فهو يعيش في أرق وسهر دائمًا.

تفاعل المتلقي المباشر مع النص

إن تفاعل المتلقي المقصود مباشرة مع النص يكتسب أهمية كبرى في تحديد مدى مقبولية هذا العمل بالنسبة له؛ حيث يُعد أول تماس مع قيم النص المعرفية والجمالية، وذلك بالمقارنة مع ما سبق أن أدركه وتمثله المتلقي في (أفق توقعاته)، والذي يمكن أن يؤدي في النهاية إلى (تحول الأفق)، فالمتلقي "يستجيب للعمل الأدبي بطرق مختلفة، حيث يمكنه الاكتفاء باستهلاكه أو نقده أو الإعجاب به أو رفضه أو الالتذاذ بشكله أو تأويل مضمونه أو تكرار تفسير له مسلّم به أو محاولة تفسير جديد له. كما يمكنه أن يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملًا جديدًا"[3]، ويمكن كذلك أن يوجه المبدع إلى مسلك فني يتوافق مع ما يظنه المتلقي هو الأدق والأصوب.

ولقد تبدى ذلك في موقفين ستتناولهما الدراسة لتبين مدى تحقق المقبولية لدى

---

(١) سعاد فهد عمر: القصة في بخلاء الجاحظ، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠١٣م، ص١٦٢.

(٢) ابن مجبر: الديوان ، ص٩٥.

(٣) هانس ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص١١٠.

المتلقي المقصود والمتلقين الحاضرين، فالموقف الأول ذكره التلمساني أن "ابن مجبر أنشد يوسف بن عبد المؤمن يهنئه بفتح: (الخفيف)

إن خـير الفتـوح مـا كـان عفـوًا مثلمـا يخطـب الخطيـب ارتجـالًا

وكان أبو العباس الجراوي حاضرًا، فقطع عليه لحسادةٍ وجدها، وقال: يا سيدنا اهتدمَ بيت وضاح:

خيـر شـراب مَـا كَـان عفـوًا كَأنَّـه خُطبـة ارتِجَـال

فبدر المنصور، وهو حينئذ وزير أبيه وسنه قريب العشرين، وقال: إن كان اهتدمه فقد استحقه لنقله إياه من معنى خسيس إلى معنى شريف، فسرّ أبوه بجوابه، وعجب الحاضرون"[١].

ففي هذا الموقف تحققت المقبولية في بيت ابن مجبر، حيث تأثر المتلقي المقصود (يوسف بن عبد المؤمن وابنه المنصور)، حيث لم يستجب المنصور للنقد الموجه للنص –من قِبل الجراوي– الذي تفاعل معه، وأعطى له مبررًا ليكون الأفضل في مواجهة بيت ابن وضاح، مع التشكيك في اتهام ابن مجبر بالاهتدام؛ وذلك حين قال (إن كان اهتدمه).

ويعد موقف وصف المقصورة هو الموقف الثاني الذي تبدت فيه المقبولية من شعر ابن مجبر بشكل مباشر، وذلك حين نظم الشعراء والأدباء أشعارًا لم تزد على كونها شكرًا للمنصور وتجزيته خيرًا على تجديده لمعالم الدين لإحداثه المقصورة بجامعه المتصل بقصره في مراكش، حتى جاء ابن مجبر ووصف فيها المقصورة، فقال: (الكامل)

طـورًا تكـونُ بمـا حَوَتْـه مُحيطـةً فكأنهـا سُـورٌ مـن الأسْـوارِ

---

(١) المقّري التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ٣/ ٢٣٧.

وتكـــونُ طَـورًا عنهُـــــمُ مخبــوءةً فَكَأنَّهَـــا سِـــرٌّ مِــنْ الأســــرارِ
وَكَأنَّهَـــا عَلِمَـــتْ مَقَادِيــرَ الهــوى فَتَصَـــرفتْ لَهُـــمُ علـــى مِقْـــدارِ
فإذا أَحسّـــت بالإِمـــامِ يزورُهـــــا في قومِـــــهِ قـــامَت إلى الـــزُّوارِ
يَبْـــدُو فتبـــدُو ثـــمَّ تَخْفـي بعـدَهُ كَتَكَــوُّنِ الهـــــالاتِ للأقمـــارِ[1]

"فطرب المنصور لسماعها، وارتاح لاختراعها، والتفت إلى الجراوي، وكان يعلم قلة تسليمه لأبي بكر، وكثرة غضه منه، فقال: سلّم له يا أحمد! ثم أنشد: (الوافر)

إذا لَمْ تَسْتَطِـــــع شَــيْئا فَدَعـــه وجَـــاوُزْه إِلى مَـــا تَسْتَطـــــيعُ

قال أبو عبد الله: فخرج أبو بكر بن مجبر والشعراء يومئذ يلومونه أن لم يكن أول منشد حتى يخفوا أشعارهم بعده ويخفوا عوارهم"[2].

وهنا يمكن ملاحظة المقبولية لدى المتلقي المقصود من عدة إشارات، أولًا: استمتاع المنصور وتفاعله مع شعر ابن مجبر؛ مما جعله يطرب ويرتاح لاختراع هذه المقصورة، وإن كان هذا يشي من جهة أخرى بعدم قبول المنصور بكل ما نظمه الشعراء والأدباء قبله، وهو ما علق عليه الدكتور عناني بقوله: "فكان أن استحوذ على الإعجاب -يقصد إعجاب المنصور- لتفرده بوصف المقصورة على هذه الصورة، التي قد لا تعجب المحدثين كثيرًا، لأنها وصف خارجي بحت، ولولا الصور المتتابعة فيه لكان الموضوع من جنس ما يتطرق إليه (النظم)، ومع ذلك فإن هناك عنصرًا مهمًّا هنا، هو الحركة؛ فلم يتوقف ابن مجبر عند جزيئات المقصورة ليرسم لها صورة مرئية، وإنما نجح في أن يجعل هذه الصور مترابطة فيما يشبه (السيناريو)"[3].

ثانيًا: توجيه المنصور للجراوي بأن لا يحاول أن يتحدى موهبة ابن مجبر؛ لأنه

---

(١) ابن مجبر: الديوان، ص١٠٣-١٠٤.

(٢) أبو القاسم بن أحمد الغرناطي: رفع الحجب المستورة في محاسن المقصورة، ص٧١-٧٢.

(٣) ابن مجبر: الديوان، ص٥٤.

أقل منه في الموهبة، وهذا يُعد من المقبولية النصية حيث ورد هذا الحديث بينه وبين الجراوي بعد قصيدة ابن مجبر التي قيلت وكان الشعراء قبلها –ومنهم الجراوي– يتنافسون وفشلوا.

ثالثًا: هو تحقق المقبولية لدى الشعراء مما أبدعه ابن مجبر، وإن كان رفضهم يتمحور حول تأخره في قول شعره؛ مما أظهر عجزهم؛ لأنهم لم يستطيعوا وصف المقصورة كما أراد المنصور.

ونخلص من هذا إلى أن ابن مجبر وعى بقدر كبير القارئ الضمني فاعتمد عليه في معرفته بالمتلقي، فساهم بتحقيق المقبولية من خلال الانزياح الجمالي كما أشار ياوس، واستطاعت الدراسة أن تكشف كذلك عن مدى تحقق المقبولية في شعر ابن مجبر على عدة مستويات؛ هي: مناسبة القصيدة للسياق الذي قيلت فيه، وكذلك التزام الشاعر بالوزن والقافية في قصائده، وكان لتعدد الصور في داخل قصائده دور كبير في تحقق المقبولية سواء من صور تراثية مشرقية تارة، وصور أندلسية تعبر بصدق عن الواقع السياسي والعسكري للدولة الموحدية تارة ثانية، لصور أخرى ابتكرها ابن مجبر فصارت من غرر الشعر العربي تارة ثالثة، كما ساعد التناص على تحقيق قدر أكبر من القبول لدى المتلقين، وكذلك كشف تفاعل المتلقين المباشر عن تحقق المقبولية لديهم؛ مما ساهم في النهاية في كشف خصوصية شعر ابن مجبر ومدى تقبل الآخر له، سواء أكان ذلك المتلقي المقصود أم المتلقين الحضور.

الفصل الرابع

التناص

التناص في اللغة

تعود كلمة (تناص) في المعاجم العربية إلى الجذر اللغوي (نص) و(نصص)؛ فالنص في اللغة "رفْعُك الشيء. نصَّ الحديث يَنُصُّه نصًّا: رفَعَه. وكل ما أُظْهِرَ، فقد نُصَّ"[١] أما في القاموس المحيط فـ"نص المَتَاعَ: جَعَلَ بعضَهُ فوقَ بعضٍ"[٢]، أما ابن فارس فقرن التناص باجتماع الناس فيقول "تَنَاص القَوم: اِزْدَحَموا"[٣]، وهذا التعريف يحمل معنى المشاركة والتداخل في مضمونه، وهو ما أكد عليه الدكتور محمود فهمي حجازي حين قال إن كلمة "التناص، بصيغة التفاعل الاشتقاقية التي أقرها مجمع اللغة العربية بمصر لتحمل دلالة المساواة والاشتراك، مثل تبادل، وتخاطب، وتداخل، وتكامل، وتعاون، وتعايش"[٤]، وهذا يقترب كثيرًا من المفهوم الاصطلاحي للتناص الذي يعني التداخل بين النصوص.

التناص اصطلاحًا

ربما كانت جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) هي الأولى التي تطرقت إلى مفهوم التناص في منتصف الستينيات من القرن العشرين؛ حيث عرّفته بأنه "ترحال

---

(١) ابن منظور: لسان العرب، مادة (نصص).

(٢) الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مادة (نصَّ).

(٣) الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، مادة (نصص).

(٤) محمود فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللغة، القاهرة، دار قباء، ١٩٨٨ م، ص١٠٢. راجع أشرف دعدور: الشعر الأندلسي، ص٢٤٥.

للنصوص، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[١]، وبمعنى آخر "يتأسس كل نص كفسيفساء من أقوال مستدعاة من نصوص أخرى، فكل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر، وهكذا يقوم مفهوم التناص مقام مفهوم التذاوت واللغة الشعرية تُقرأ، على الأقل، على أنها لغة مزدوجة"[٢]، وقد انطلقت في تحديدها لهذا المصطلح من دراساتها المتعددة حول الشكلاني الروسي ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin)، الذي توصل أولًا إلى مفهوم التناص؛ ولكن أعطى له مسمى آخر وهو (الحوارية)، واعتنت الحوارية بتعدد الأصوات داخل الرواية في مؤلفات الروائي الروسي دستويفسكي؛ وذلك حينما توقف أمامها باختين بالدراسة، فاستفادت كريستيفا من "جهود كثير من النقاد الذين اهتموا بالتاريخ الثقافي، وتجلياته في الأدب؛ مثلما يتصل بجهود باختين وتحليله لتاريخ التراث، وقد ألمح إلى تداخل الصور النصية فيها"[٣].

ولقد عرفه الدكتور مُحَمَّد عنانى بأنه هو "العلاقة بين نصين أو أكثر، وهي التي تؤثر في طريقة قراءة النص المتناص (Intertext) أي الذى تقع فيه آثار نصوص أخرى أو أصداؤها"[٤]، فالتناص –كمصطلح نقدي– هو "وصف لإدخال نص في آخر؛ مما يمكّن المتلقي من معرفة حدود النصين، الحاضر والغائب؛ إذ تنبثق من أسلوب ما فيه جدلية بين نصين، فالنص يصنع من نصوص تتزاحم إلى الذهن، وتتداخل في علاقات تقوم على المحاورة والتعارض والتنافس"[٥].

(١) جوليا كريستيفا: علم النص، ص٢١.

(٢) جوليا كريستيفا: الكلمة والحوار والرواية، ترجمة حسن المودن، مجلة فصول، العدد التاسع والثمانون والعدد تسعون، ربيع وصيف ٢٠١٤م، ص٣٠.

(٣) محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، ص٤٧.

(٤) نفسه، ص٤٦. وراجع كذلك أشرف دعدور: الشعر الأندلسي، ص٢٤٥.

(٥) محمد التونجي: معجم علوم العربية، تخصص شمولية أعلام، دار الجيل، بيروت، ٢٠٠٣م، ص١٥٨-١٥٩.

التناص عند النقاد القدماء

أدرك الشاعر القديم حتمية حدوث التناص بين إبداعه وإبداع من سبقه قبل ازدهار الحركة النقدية عند العرب، فتواردت الأبيات -من العصر الجاهلي- التي تكشف عن هذا الإدراك؛ فيحيل امرؤ القيس البكاء على الأطلال لشاعر أقدم منه -لا نعرف عنه شيئًا- وهو ابن حذام، فيقول: (الكامل)

عُوجـا عَلـى الطلَـلِ المُحِيـلِ لِأَنَّنَـا   نَبْكِي الـدَّيار كَمَا بَكَى ابْن حُـذَامِ[(١)]

فهنا يصرح امرؤ القيس(٨٠ ق.هـ) بأحقيته في تكرار مشهد البكاء على الأطلال كما بكاها ابن حذام دون أن يتهمه أحد بالسرقة أو يُعاب عليه ذلك.

ويؤكد كعب بن زهير(٢٦هـ) حقيقة أنه لا مفر من التداخل بين النصوص، لأن كل ما يقوله هو إعادة للمعاني المشتركة بين الناس، وتبدى ذلك في قوله: (الخفيف)

مَـــــا أَرَانا نَقُـــــولُ إِلا رَجِيعًـــا   وَمُعَـــادًا مِـــنْ قَولِنـــا مَكْـــرُورا[(٢)]

ولقد تنبه الناقد العربي القديم من بداية القرن الثالث الهجري إلى قضية (التناص) خاصة في الخطاب الشعري دون أن يعتبره نظرية أدبية كما نعرفها اليوم، هذا التنبه "أخذ طبيعة تحليلية حاول فيها أن ينزل في صور التداخل إلى أدق مظاهرها سواء ما تم منها بوعي، أو كان بغير وعي"[(٣)]، فأطلق بعض المصطلحات النقدية التي تعبر عن التناص وآلياته، مثل: المعارضة، والسرقة، والتضمين، والاقتباس، والغصب، والسلخ.. إلخ، مما يفسر وعي الناقد القديم بضرورة حضور شعر السابقين في شعر اللاحقين، وأنه لا أفضلية للسابق على اللاحق إلا من خلال معيار الجودة الفنية

(١) امرؤ القيس: الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، الطبعة الرابعة، ١٩٨٤م، ص١١٤.

(٢) كعب بن زهير: الديوان، تحقيق علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧م، ص٢٦.

(٣) محمد عبد المطلب: التناص عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المجلد الأول، الجزء الثالث، ١٩٩٢م، ص٦٤.

فقط، وهذا ما أكده الجاحظ في قوله "فلا يُعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيب مصيب، وفي معنى عجيب، أو في معنى شريف كريم أو بديع مخترع، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه، أو يدعيه بأسره؛ فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكًا فيه، كالمعنى الذى تتنازعه الشعراء، فتختلف ألفاظهم، وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه؛ إلا ما كان من عنترة في صفة الذباب؛ فإنه وصفه فأجاد صفته، فتحامى معناه جميع الشعراء فلم يعرض له أحد منهم"[١].

وتوقف ابن قتيبة أمام ظاهرة تشابه النصوص وتداخلها؛ وذلك في ثنايا كتابه "الشعر والشعراء"، فاستخدم عدة مصطلحات مثل الأخذ والسبق والاتباع، ووضع مصطلحًا جديدًا وهو "السلخ"[٢] الذي عرّفه ابن الأثير (٦٣٧هـ) بأنه "أخذ بعض المعنى مأخوذًا من سلخ الجلد الذى هو بعض المسلوخ"[٣]، وأدرك ابن قتيبة أن ثمة تداخلًا للمعنى عند بعض الشعراء ومنهم أمية بن أبي الصلت الذي "كان يحكي في شعره قصص الأنبياء، ويأتي بألفاظ لا تعرفها العرب، يأخذها من الكتب المتقدمة، وبأحاديث من أحاديث أهل الكتاب"[٤]، وهذا يدل على تتبع ابن قتيبة لمصادر النصوص، ومحاولته إيجاد الروابط التي تربط بين النص وبين النصوص المتناص معها.

كذلك كان المبرد (٢٨٥هـ) يُعنى بتداخل المعاني بين الشعر والنثر أثناء بحثه للجانب اللغوي والأدبي للكلمات؛ فكان يتتبع المعنى ويربط بينه وبين النصوص المأخوذ منها مثل القرآن الكريم والحديث الشريف والشواهد الشعرية والنثرية، فظهرت لديه مصطلحات "أخذ هذا المعنى"، و"شبيه بهذا المعنى" و"يسرق" و"مأخوذ من قول"، وهذه المصطلحات إنما تدل على وعي المبرد بضرورة تداول المعنى، وإن لم

---

(١) الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مصطفي البابي الحلبي، مصر، الطبعة الثانية، ١٩٦٥م، ٣/ ٣١١-٣١٢.

(٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ١/٧٣.

(٣) ابن الأثير: المثل الثائر في أدب الكاتب والشاعر، ٢/٣٠٥.

(٤) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ١ / ٤٥٩.

يصرح بذلك صراحة؛ فيقول: إن "إسماعيل بن القاسم –يقصد أبا العتاهية– لا يكاد يخلي شعره من تقدم من الأخبار والآثار؛ فينظم ذلك الكلام المشهود ويتناوله أقرب متناول، ويسرقه أخفي سرقة"[(١)].

وأدرك ابن طباطبا صعوبة إنتاج معان جديدة لم يسبق إليه قبل ذلك، فيقول "والمحنةُ على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم؛ لأنهم قد سُبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة طريفة"[(٢)]، وعلى الرغم من إدراكه لهذه المحنة إلا أنه لا يؤيد الشعراء الذين يغيرون الأوزان والقوافي حتى لا ينتبه الناس لسرقتهم ألفاظ غيرهم؛ فيقدم لهم الحل لهذه الإشكالية، ويتمثل في التأمل والتدبر للأشعار الجيدة" لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذرب –أي تسهل عليه الألفاظ– لسانه بألفاظها؛ فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار"[(٣)] ثم يعطي مثالًا يؤكد به ما ذهب إليه من ذكره لخبر عن خالد بن عبد الله القسري قوله: "(حفّظني أبي ألف خطبة ثم قال لي: تناسها؛ فتناسيتها، فلم أرد بعد ذلك شيئًا من الكلام إلا سهل عليَّ) فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه، وتهذيبًا لطبعه، وتلقيحًا لذهنه، ومادة لفصاحته، وسببًا لبلاغته، ولسنه وخطابته"[(٤)].

ويعطي أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ) الحرية للشاعر أن يتناص مع من قبله من المبدعين؛ فلقد "أَطْبَق المتقدمون والمتأخرون على تداول المعاني بينهم، فليس على أحد فيه عيب إلا إذا أخذه بلفظه كله، أو أخذه فأفسده، وقصر فيه عمن تقدمه، وربما أخذ الشاعر القول المشهور ولم يبال"[(٥)]. ولكن هذا لا يعني عدم وجود ضوابط

---

(١) المبرد: الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٩٧م، ٢/ ١١.

(٢) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص١٥.

(٣) نفسه، ص١٦.

(٤) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص١٦.

(٥) أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص١٩٧.

تحكم عملية التناص مع النصوص السابقة، فيقدم المزيد من التوضيح حول أنواع التداخل بين النصوص، فـ"من أخذ معنى بلفظه كان سارقًا، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالخًا، ومن أخذه فكساه لفظًا من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه"[١]، فهنا لا يهاجم من يُتناص مع إبداع غيره بل يهاجم فقط من يأخذ ألفاظ غيره دون أن يغير شيئًا، ثم يضرب مثالًا على قبح الأخذ "وذلك قول طرفة (الطويل)

وقوفًا بها صَحْبِي علىَّ مَطِيَّهُمْ   يقولون: لا تَهْلك أَسًى وَتَجَلَّدِ

وهو قول امرئ القيس: (الطويل)

وقوفًا بها صَحْبِي علىَّ مَطِيَّهُمْ   يقولون: لا تَهْلك أَسًى وَتَجَمَّلِ[٢]

ثم يُقدم الحل الأمثل للمبدع لكي لا يُتهم بسرقة إبداعه من الآخرين؛ وذلك بأن يتناص مع أنواع أدبية مختلفة عن النوع الأدبي الذي يبدع فيه، فـ"أحد أسباب إخفاء السرق أن يأخذ معنى من نظم فيورده في نثر، أو من نثر فيورده في نظم، أو ينقل المعنى المستعمل في صفة خمر فيجعله في مديح، أو في مديح فينقله إلى وصف؛ إلا أنه لا يكمل لهذا إلا المبرّز، والكامل المقدّم"[٣].

ويتناول ابن حجة الحموي (٨٣٧هـ) تداخل النصوص الأدبية في معرض حديثه عن الإيداع، فيعرفه بـ"أن يودع الناظم شعره بيتًا من شعر غيره، أو نصف بيت أو ربع بيت، بعد أن يوطئ له توطئة تناسبه بروابط متلائمة؛ بحيث يظن السامع أن البيت بأجمعه له. وأحسن الإيداع ما صرف عن معنى غرض الناظم الأول"[٤]، فالروابط الدلالية لا بد أن تكون موجودة حتى لا يفقد النص تماسكه، ويتماهى النص المتناص منه مع النص الجديد في سياقه الجديد، والذي يبتعد به عن سياقه الأول؛ وذلك عند

(١) نفسه والصفحة.

(٢) نفسه، ص١٧٢.

(٣) نفسه، ص٢٢٩.

(٤) ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق عصام شقيو، دار الهلال، بيروت، ٢٠٠٤م، ٣١١/٢.

انتقاله من غرض إلى آخر، وهكذا فقد كان لدى النقاد العرب رؤية نقدية واعية تقترب بدرجة كبيرة من النظرية النقدية الحديثة وإن كانت متناثرة في ثنايا أمهات الكتب، فـ"النقد العربي قد اهتم بالشكل وجعل النص مدار اهتمام التجربة النقدية قبل أن يطلع علينا النقد الأدبي المعاصر بمفاهيمه عن بنية النص، وعن الخصائص الشكلية التي تعطيه طبيعته الأدبية، وعن تفاعلية النصوص التي نعرفها الآن باسم التناص. والتناص واحد من المفاهيم الحديثة التي نجد لها بعض البذور الجنينية الهامة في نقدنا العربي القديم، والتي تطرحها المحاولات النقدية المعاصرة في سعيها الدائب لتأسيس نظرية أدبية حديثة"(١).

التناص في الدراسات النصية

لقد كان التأصيل لمفهوم التناص الذي أرست مبادئه جوليا كريستيفا، هو الشرارة الأولى لكل الدراسات التي تناولت مفهوم التناص بعد ذلك مثل رولان بارت وجيرار جينيت وغيرهما؛ فلقد حاولت ربط النص بالسياق الخارجي المحيط به، والذي مثَّل توجهًا معاكسًا تمامًا لما ذهبت إليه البنيوية التي نظرت للنص الأدبي على أنه نص منغلق على ذاته، وقطعت أي صلة تربطه بالعالم الخارجي سواء من نصوص أو من محيط ثقافي بل حتى بمؤلفه، فظهرت مقولة موت المؤلف الذي انتهت ملكيته للنص بمجرد نشر نصه(٢).

فكانت كريستيفا بتأصيلها للتناص تعيد النص مرة أخرى لمؤلفه وللسياق الداخلي والخارجي بما يحمله ذلك من آمال وطموحات وانتصارات وانكسارت متراكمة، ويصبح التناص سمة من سمات النصية، التي يترابط بها النص مع النصوص السابقة عليه بما يحمله ذلك من نسق ثقافي يتحكم في عمليتي الإنتاج والتلقي، فالتناص أكبر من "مجرد توصيف للعلاقة المحددة التي يعقدها نص بالنصوص السابقة،

---

(١) صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة ألف، العدد الرابع، ١٩٨٤م، ص٩. وراجع أشرف دعدور: الشعر الأندلسي، ص٢٥٩.

(٢) راجع رولان بارت: لذة النص، ترجمة منذر العياشي ، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ١٩٩٢م، ص٥٦ .

ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه في البناء الاستطرادي والمنطقي لثقافة ما، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات والمواضعات التي تجعله احتمالًا، وإمكانية داخل ثقافة "ما" والتي تبلور احتمالات هذه الثقافة بالنسبة له"[١].

فأهمية التناص تتجلى في كشف العلاقة بين النصوص لمحاولة فهم النص وتفسيره، فهو "ميزة لا يستطيع أن ينفلت منها أي مكتوب على الإطلاق؛ فكل نص يبنى كفسيفساء من الاستشهادات"[٢] فمن المستحيل وجود نص لا يتقاطع أو يتداخل أو يستدعي نصوصًا أخرى داخله، وهنا ينبغي التفرقة بين التناص من حيث كونه ظاهرة موجودة في كل النصوص، فما النص إلا "نسيج من الاقتباسات المنحدرة من أصول ثقافية متنوعة؛ فالكاتب لا يمكنه إلا أن يقلد ما تقدم عليه من أفعال"[٣]، وبين حقيقة أن التناص يُوظف بوعي كامل من المبدع، فـ"كل تناص إنما ينتج عن اختيار، ويؤدي وظيفة، وينجز غرضًا، ويترك أثرًا. فالتناص بوصفه ظاهرة لا مفر منه؛ لكنه بوصفه عملية فإنه يعد اختيارًا نفعيًّا واعيًا"[٤].

ومن هذا المنطلق فلا بد من حضور القارئ الضمني الذي أشار إليه إيزر عندما يقصد المبدع أن يتناص مع نص (ما)، فالتناص عملية موجهة يحاول المبدع من خلالها أن يختار نصوصًا يدرك جيدًا أن لها حضورًا في الخلفية الثقافية للمتلقي، فلا يعد التناص "استرجاعًا للمخزون الثقافي فحسب، أو استعادة للذاكرة الثقافية، أو تداخلًا للنصوص في العمل الأدبي دون فلسفة أو هدف؛ وإنما هو عملية مقصودة لأهداف،

---

(١) صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دراسة نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٦م، ص٣٤.

(٢) عبد الملك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات، جدة، المجلد الأول، مايو ١٩٩١م، ص٧١.

(٣) رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الطبعة الثالثة، الدار البيضاء، ١٩٩٣م، ص٨٥.

(٤) عماد عبد اللطيف: كيف ندرس التناص في الخطاب، بحث في كتاب بلاغة الخطاب الديني، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٥م، ص٢٨٥.

أهمها تحقيق العملية الأدبية للتواصل الناجح بين المبدع والقارئ"[(١)]، وذاكرة المبدع تقوم بعملية انتقائية حيث لا تستدعي الأحداث والتجارب وإنما "تعيد بناءها وتنظيمها، وإبراز بعض العناصر منها وإخفاء أخرى تبعًا لمقصدية المنتج والتلقي"[(٢)].

ويحدد دي بوجراند de Beaugrand ودريسلر Dressler نوع هذه النصوص؛ فهي "أصناف من النصوص يتوقع المرء اشتمالها على بعض السمات التي تخدم أغراضًا معينة وإحالته إليها، من مثل الخطب المشهورة أو المؤلفات الأدبية الذائعة الصيت"[(٣)]، والتي تُسَهِل عملية وصول المتلقي إليها، وتصبح مهمة هذه النصوص هي فتح باب التلقي والتأويل على مصراعيه، فلا يُعرف للنص بداية واضحة أو نهاية محددة؛ وذلك لأن التناص "ليس سطرًا من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي أو ينتج عنه معنى لاهوتي؛ ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصليًّا: فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤره الثقافية"[(٤)]؛ ولكن لا يعني ذلك أن النص عبارة عن نصوص سابقة متقاطعة، وأن المبدع قد قام بتركيب هذه النصوص معًا بطريقة آلية، فالنص له كيانه المتماسك المستقل ولكن له علاقات متعددة مع نصوص غائبة، هذه النصوص "مكونات لشفرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النص الذي نتعامل معه .. (من خلال) دراسة تشمل كل الممارسات المتراكمة والأنظمة الإشارية والشفرات الأدبية والمواضعات التي فقدت أصولها، وغير ذلك من العناصر التي تساهم في جعل قراءة النص مَعْبرًا لفهم أفقه الدلالي والرمزي"[(٥)].

ووسع جيرار جينيت Gèrard Genette رؤيته للنص في علاقته مع النصوص الأخرى؛ فاعتبر التناص –سواء أكان مباشرًا أم غير مباشرٍ– علاقةً واحدةً من ضمن

---

(١) عوض الغباري: دراسات في أدب مصر، دار الثقافة العربية، القاهرة، ٢٠١٣م، ص١٦٨.

(٢) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، ص١٢٤.

(٣) دي بوجراند: مدخل إلى علم لغة النص، ص٢٣٣.

(٤) رولان بارت: موت المؤلف نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، دار الأرض، الرياض، ١٩٩١ م، ص١٧.

(٥) حسام أحمد فرج: نظرية علم النص، ص١٩٥.

علاقات خمس تربط النص بالنصوص الأخرى حوله، واصطلح على تسميتها بـ"المتواليات النصية"، قام بترتيبها "وفق نظام تصاعدي من التجريد Abstraction إلى التضمين Implication إلى الإجمال Globalité وهذه الأنواع هي:

١- التناص بالمعنى الذي صاغته جوليا كريستيفا وينبغي أن يكون محصورًا في حدود حضور فعلي لنص ما في نص آخر.

٢- التوازي النصي Paratextualité أو العلاقة التي ينشئها النص مع محيطه النصي المباشر (العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، التصدير، التنبيه، الملاحظة.. إلخ)؛ ففي إطار هذا المجموع النصي يتكون العمل الأدبي.

٣- النصية الواصفة Métatextualité أو علاقة التفسير التي تربط نصًّا بآخر؛ بحيث يتحدث عنه دون أن يتلفظ به بالضرورة. وبتعبير أفضل: هي علاقة نقد.

٤- النصية المتفرعة Hypertextualité أو العلاقة التي من خلالها يمكن لنص ما أن يشتق من نص سابق عليه بوساطة التحويل البسيط أو المحاكاة، وفي هذا النوع ينبغي تصنيف المحاكاة الساخرة والمعارضات.

٥- النصية الجامعة Architextualité وهي علاقة بكماء ضمنية أو مختصرة لها طابع تصنيفي خالص لنص ما في طبقته النوعية"(١).

ومن هنا تكون النصية الجامعة هي "علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها، وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها.. وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل وغيرها"(٢).

---

(١) دوبيازي: نظرية التناص، ترجمة المختار حسني، مجلة فكر ونقد، العدد الثامن والعشرون، إبريل ٢٠٠٠م، ص٤٥.

(٢) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص٩١.

ويمكن القول إن معيار التناص يعتمد بشكل ملحوظ على الناقد ومدى قدرته على استنباط آليات تساعده على تتبع التناص في النص؛ وذلك لأننا "لا نستطيع أن نحصر وظائف التناص وطرائقه ما دام ذا دلالة متحركة، وما دام مفهومه يقترن بفهمنا لطبيعة النص؛ بل لا تقف فعاليته عند مجال الإبداع؛ إنما تتخطاه إلى مجال التأليف"(١)؛ لذلك سعت الدراسة إلى تحديد منهجية علمية لتحليل التناص تعتمد على خصوصية المادة العلمية محل الدراسة، وكذلك بعض الدراسات السابقة والتي تناولت التناص في النص الشعري(٢) فمهدت الطريق لهذه الدراسة في سعيها للخروج بنتائج منهجية على قدر المستطاع.

فاعتمدت الدراسة على تقسيم تحديد مصادر التناص في ديوان ابن مجبر؛ وذلك من خلال تقسيم التناص إلى تناص مباشر وغير مباشر مع النص القرآني والشعري والأعلام والمدن، ثم ستتناول الدراسة الأشكال المتعددة للتناص، ثم ستدرس علاقة التناص بالأغراض الشعرية، وتكشف الروابط القائمة بينه وبين السياق والتلقي والمقبولية، ويمكن من خلال هذه المنهجية كشف هوية النص وخصوصيته من خلال الموروث الثقافي والتاريخي ومدى تقبل الآخر له.

التناص في شعر ابن مجبر

التناص وثقافة الشاعر

يمكن تحديد نمطين أساسيين للتناص؛ مباشر وغير مباشر، يتم تحديد التناص

---

(١) أشرف دعدور: بحوث ومقالات في الشعر الأندلسي، دار الثقافة العربية، ص٢٤٧.

(٢) مثل دراسة الدكتور أشرف دعدور: الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلي، نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٩٤م، من ١٠٣-١٨٥. واندرج التناص في هذه الدراسة تحت عنوان "مصادر الصورة الفنية عند ابن دراج"؛ حيث لم يكن قد عُرف مفهوم التناص بعد في العالم العربي، وكذلك دراسة الدكتور أحمد الزغبي: التناص نظريًا وتطبيقيًا، عمون للنشر، الأردن، الطبعة الثانية، ٢٠٠٠م، من ١٠٩-١٦٠. ودراسة الدكتور محمود محمد محمود: معايير النصية في شعر ابن شهيد، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠١٥م، من ١٦٨-٢٠٢.

المباشر من خلال "الوعي والقصد؛ بمعنى أن الصياغة في الخطاب الحاضر تشير على نحو من الأنحاء إلى نص آخر، بل تكاد تحدده تحديدًا كاملًا، يصل إلى درجة التنصيص"(١)، وفيه يتم الاقتباس بلغته التي ورد فيها، مثل الآيات القرآنية والشعر والقصص التاريخي والأسطوري.

فالمبدع يقصد من تناصه المباشر أن يُحدث "تشكيلات تداخلية قد تميل إلى التماثل، وقد تنحاز إلى التخالف، وقد تنصرف إلى التناقض، وفي كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس، ومن ثم تتجلى فيه إفرازات نفسية مميزة تتراوح بين الإعجاب الشديد، والرفض الكامل، وبينهما درجات من الرضا أحيانًا، والسخرية أحيانًا، إلى غير ذلك من ظواهر المعنى الشعري التي تدخل دائرة التناص على نحو من الأنحاء"(٢).

ومن هنا فقد توصلت الدراسة إلى أن آلية التماثل القائمة بين النص الشعري والنصوص الأخرى التي اعتمد عليها المبدع تُعد المتلقي ذهنيًّا لإعمال عقله، وتهيئته نفسيًّا ليقوم بعملية ربط بطريقة مباشرة/غير مباشرة مع النصوص المتناص معها، وبهذه الطريقة تقوم هذه الآلية على تحديد أفق التوقعات للمتلقي؛ مما يساهم في تقبله له، أما آلية التحويل فتقوم بدور الانزياح الجمالي؛ وذلك لأنها تقوم بعملية هدم مقصودة للنصوص المتناصة مع النص وعملية بناء جديدة في سياق جديد، وبالدمج بين عمليتيْ التماثل والتحويل يمكننا أن نرى قدرات الشاعر وما يتمتع به من خصوصية في إبداعه الأدبي.

أما التناص غير المباشر فـ "يقوم على العفوية وعدم القصد؛ إذ يتم التسرب من الخطاب الغائب إلى الحاضر في غيبة الوعي، أو يتم ارتداد النص الحاضر إلى الغائب

---

(١) محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٩٥م، ص١٥٣.

(٢) نفسه، ص١٤٢.

في نفس الظرف الذهني؛ مما يجعلنا في مواجهة تداخل كَلا تداخل"[١] فهو يستنتج استنتاجًا ويكون في الأفكار أو المقروء الثقافي أو الذاكرة التاريخية التي تُستحضر بروحها وتفهم من خلال شفرات النص وترميزاته وإيماءاته، فهي محل للتخمين.

أولًا: التناص المباشر

١- القرآن الكريم

لا يخفى على أحد مدى التأثير الكبير للقرآن الكريم في حياة المسلمين في مشارق الأرض ومغاربها، ولا غرو في ذلك لأنه كتابهم الأول الذي أنزله الله سبحانه وتعالى على نبيه مُحَمَّد ﷺ، والذي تحدى به الكفار والمشركين فأثبت عجزهم عن مجاراته في البلاغة، ونشأت حوله علوم العربية كلها من نحو وصرف وعلوم البلاغة والتفسير.. إلخ، وظهرت الفرق الكلامية للرد على الملاحدة ومن يشككون في حقيقته ككتاب مُنزل من عند الله سبحانه وتعالى.

وتناص الشعراء في كل زمان ومكان مع القرآن الكريم باعتباره النموذج والمثل الأعلى في البلاغة، فلا يمكن أن يشكك أحد في "الدور الفريد الذي يلعبه النص القرآني الأعظم في مجتمع النصوص العربية، وهي ظاهرة تنفرد بها الثقافة العربية وتؤثر في حركية عملية تتشابك العلاقات التناصية فيها، فلا تعرف الثقافات الأخرى مثل هذا النص الأب، النص المثال، النص المسيطر، النص المطلق، النص المقدس. صحيح أن كل المجتمعات لها نصوصها المقدسة، ولكن هذه النصوص لا تطرح نفسها كنموذج أعلى للكمال والجمال اللغوي، أي لا تطرح نفسها كنصوص بتعريف بارت، وإنما كأعمال؛ على العكس من القرآن، الذي لا يطرح نفسه في واقع الثقافة العربية كنص مكتوب فحسب؛ وإنما كنص مطلق، مكتوب وشفهي معًا، مطبوع وحياتي في آن"[٢].

---

(١) محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص١٥٣.

(٢) صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة ألف، ص٢٧.

وأدرك شعراء الأندلس مدى محورية النص القرآني في المجتمع، فراحوا ينهلون منه كل حسب طاقته من قدرة على استيعابه وإعادة إنتاجه مرة أخرى في إبداعه، طلبًا للقيمة الفنية التي ستتحقق له بتناصه مع النص المقدس، ولم يكن ابن مجبر بعيدًا عن هذا التأثر، فنجده يمدح المنصور ويهاجم أعداءه، فيقول: (الكامل)

أو جـــاء مُسْترقًـــا إلـيكُم مـــارِدٌ   إلاَّ وأحـــــرَقَه هنـــاك شِهـــــابُ[1]

وهنا يتناص مع النص القرآني ﴿إِنَّا زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِزِينَةٍ الْكَوَاكِبِ (٦) وَحِفْظًا مِّن كُلِّ شَيْطَانٍ مَّارِدٍ (٧) لَا يَسَّمَّعُونَ إِلَى الْمَلَإِ الْأَعْلَىٰ وَيُقْذَفُونَ مِن كُلِّ جَانِبٍ (٨) دُحُورًا وَلَهُمْ عَذَابٌ وَاصِبٌ (٩) إِلَّا مَنْ خَطِفَ الْخَطْفَةَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ ثَاقِبٌ(١٠)﴾[2] حيث جاءت الآيات الكريمة في سياق محدد هو خلق الله سبحانه وتعالى للسماء وأنه قد زينها بالكواكب، وأن الشياطين لا يستطيعون الوصول إلى جماعة الملائكة الكرام لكي يطلعوا على الغيب بسبب شدة الحراسة، أما من استمع منهم فسيتبعه حتمًا شهاب من نار لإحراقه عقابًا له على الولوج إلى السماء.

استطاع ابن مجبر أن يقوم باستثمار دلالات النص القرآني وأن يضعها في سياق مغاير تمامًا يتعلق بمدحه للمنصور، فمن خلال آلية التحويل تصبح دولة المنصور المشددة الحراسة والمحرمة على الأعداء والخونة مشابهة للسماء بكواكبها ونجومها وحراستها وقداستها؛ بما يشي به ذلك من إظهار لقوة الممدوح وعظمته، وتتحول شخصية الشيطان الذي يحاول استراق السمع من الملائكة لينقل هذه المعلومات إلى الكهنة أو مُدعي معرفة الغيب في النص القرآني إلى الخائن الذي يحاول أن يخترق حدود الدولة ليعرف الأخبار لينقلها إلى أعداء المنصور.

وتظهر آلية التماثل بين النص القرآني والنص الشعري على عدة مستويات، فعلى مستوى الألفاظ تحضر لفظة (مارد) لتماثل صورة الخائن أو عدو المنصور،

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٨١.

(٢) سورة الصافات، الآيات من ٦ - ١٠.

وكذلك لفظة (شهاب) لتدل على تماثل وسيلة العقاب في النص القرآني والنص الشعري، ويحدث التماثل أيضًا في المعنى حين يتطابق العقاب بالحرق من خلال الوسيلة ذاتها، فيتتبع الشهاب الحارق الشيطان الذي تجرأ ووصل إلى السماء المحرمة عليه في النص القرآني؛ بينما يتتبع الشهابُ الخائنَ الذي اخترق أرض المنصور دون وجه حق، ويتسبب في إحراقه، وتجلى القارئ الضمني لابن مجبر في اختيار هذه الآيات بالتحديد، لكي يستطيع من خلال هذه الدلالات المتنوعة في النص القرآني الوصول للتأثير المطلوب في المتلقي المقصود، وكان للمقبولية حضورها الضمني حيث لم يُذكر في زاد المسافر أن المنصور قد شعر بالضيق أو أمر ابن مجبر بالتوقف عن استكمال قصيدته.

ويقول ابن مجبر: (الكامل)

جَهلــوا وظنُّــوا أَنَّ علمًــا عنــدهم ولرُبمــا خــدَعَ العيــونَ سَـــرابُ [1]

ولقد تناص ابن مجبر أيضًا مع النص القرآني في قوله تعالى ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّىٰ إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِندَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ(٣٩)﴾[2] حيث تدور هذه الآية في سياق قرآني حول مَثَلٍ ضربه الله عز وجل للناس ليبين لهم عاقبة الكفر، فالكافرون مهما قاموا بأعمال صالحة في الدنيا وهم يعتقدون أنها ستنجيهم من عذاب الآخرة فإنهم لن يجدوا ما ينفعهم يوم القيامة، لأن عملهم قائم على الكفر بالله والشرك به، فيصورهم الله سبحانه وتعالى بصورة الظمآن الذي يرى السراب من بعيد فيحسبه ماء ينجيه من هذا العطش الشديد، فَيَجدُّ في المسير للوصول إليه إلا أنه يُفاجأ بعدم وجود ماء في النهاية ويهلك.

وتبدت آلية التحويل على مستويات عدة، فالسياق في النص الشعري يتمايز

---

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٨١.

(٢) سورة النور، آية ٣٩.

عن السياق القرآني حيث جاء في إطار مهاجمة أعداء المنصور، وكذلك على مستوى الدلالة فالأعداء هم صورة للكفار؛ هذا من جهة، ومن جهة أخرى اختلفت الدلالة في تحديد سبب العقاب، ففي النص القرآني كان السبب الرئيسي للعقاب كفرهم الذي منع عنهم ثواب الأعمال الحسنة التي يقومون بها، فحبطت أعمالهم بعد أن ظنوا أن لديهم ما يكفيهم من الحسنات لكي تدخلهم الجنة، أما في النص الشعري فقد عوقب الأعداء لأنهم اعتقدوا أن باستطاعتهم هزيمة المنصور أو حتى إصابته، فاغتروا بقواتهم وظنوا أنهم سيحققون ما صبوا إليه، ولكن تهدمت كل هذه الأوهام عند المواجهة الحقيقية بينهم وبين جيش المنصور، وشعروا بالضياع ولكن بعد فوات الآوان، فأصبح هناك تحويل في ماهية الأعمال التي قام بها كل من الكفار وأعداء المنصور والتي تسببت في عقابهم، وكذلك في وقت اكتشاف الصدمة، فالكفار اكتشفوا ذلك بعد موتهم {وَوَجَدَ اللَّهَ عِندَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ} أما أعداء المنصور فاكتشفوا ذلك يوم المعركة (مضَوَا ونفوسُهُـــم أَسْلابُ).

أما آلية التماثل فظهرت في مستوى المعجم حين تكرار لفظ (سراب) في النصين، وكذلك ظهر التماثل على مستوى الترادف الدلالي بين (يَحْسَبُهُ) في النص القرآني و(ظنُّوا) في النص الشعري، وعلى مستوى الدلالة بين (جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا) وبين (خدَعَ العيــونَ سَـــرابُ)، فلقد تماثلت النتيجة التي توصل إليها كل منهم – الكفار والأعداء– في النهاية وهي إدراكهم لحقيقة الوهم الذي عاشوه، والذي يتسبب في القضاء عليهم بعد ذلك.

وكذلك تناص ابن مجبر في قوله: (البسيط)

إنْ كـــان عَرْبَـــد في الأَعـــــداءِ صَارِمـــهُ ... فإنــــه لِرَحِيـــــق الهــــــامِ شَرّيــــــبُ

قــد حَصْــحَصَ الحــقُّ إنَّ النصــرَ يَتْبَعــه ... فكَـان مـن أَنْفُـــسِ الكُفَّـار تَكْذِيـــبُ[1]

مع قول الله سبحانه وتعالى في سورة يُوسف ﴿قَالَ مَا خَطْبُكُنَّ إِذْ رَاوَدتُّنَّ يُوسُفَ

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٨٤.

عَن نَّفْسِهِ قُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا عَلِمْنَا عَلَيْهِ مِن سُوءٍ قَالَتِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ الْآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ أَنَا رَاوَدتُّهُ عَن نَّفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ (٥١) ذَٰلِكَ لِيَعْلَمَ أَنِّي لَمْ أَخُنْهُ بِالْغَيْبِ وَأَنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي كَيْدَ الْخَائِنِينَ(٥٢)﴾[١] فسياق الآية الكريمة يدور في إطار استدعاء الملك للنسوة اللاتي قطعن أيديهن وامرأة العزيز، فاتهم الملك هؤلاء النسوة بمحاولة مراودة يوسف عن نفسه، فرفضن هذه التهمة لأنهن يعلمن جيدًا أخلاق سيدنا يوسف وتعففه عن الزنا، وهنا تعترف امرأة العزيز وتصرح بأنها قامت بمحاولة إغوائه ولكنه رفض أن يقترب منها، فهو صادق في شهادته السابقة أمام العزيز وهي التي كذبت في شهادتها حين ادعت عليه محاولة اغتصابها، أما سياق النص الشعري فيدور في إطار مدح ابن مجبر للمنصور لفتحه مدينة قفصة، حيث يقول إن سيف الممدوح يقتص من الأعداء ويأخذ أرواحهم، فالنصر يتبع الممدوح، فكان انتصاره يثبت للأعداء كذبهم وضلالهم لأنهم دائمًا يذوقون مرارة الهزيمة على يديه.

ويمكن رصد التناص بين النص القرآني والنص الشعري من خلال آليتين، أولًا آلية التحويل من خلال تحويل سياق النص القرآني من اعتراف امرأة العزيز بالحقيقة أمام الملك وشهادتها لصالح سيدنا يوسف إلى سياق مختلف تمامًا؛ حيث جاء سياق النص الشعري ليركز على ظهور الحقيقة للأعداء التي تتمثل في اتباع النصر للمنصور؛ ولكن بعد فوات الوقت بالنسبة لهم حيث تجرعوا مرارة الهزيمة والموت، وكما اختلف السياق بين النص القرآني والنص الشعري، كذلك اختلف عقاب كلا الطرفين (امرأة العزيز) في النص القرآني و(الأعداء) في النص الشعري، فعقاب امرأة العزيز كان باعترافها بالخيانة أمام الجميع، أما الأعداء فكان الموت هو عقابهم الأليم. وتبدت آلية التحويل كذلك في المستوى الدلالة حيث ركزت الآية القرآنية الكريمة على براءة سيدنا يوسف من تهمة محاولة الاعتداء على امرأة العزيز من خلال (إِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ) بينما وجه ابن مجبر نظر المتلقي باتجاه معسكر الأعداء الذي كان موتهم وهزيمتهم دليلًا على كذبهم وصدق مقولة اتباع النصر للممدوح (فَكَان من أَنْفُـــسِ الكُفَّارِ تَكْذِيــــبُ).

---

(١) سورة يوسف، الآيتان ٥١-٥٢.

أما آلية التماثل فقد تجلت في مستوى التركيب حيث كرر ابن مجبر الجملة الموجودة في النص القرآني (حصحص الحق) وإن كان حملها بدلالات مختلفة عن النص القرآني، فالجملة في الآية قيلت على لسان امرأة العزيز عندما رأت أنه لا مفر من الاعتراف لأن الحقيقة أوشكت أن تكشف، أما ابن مجبر فقد تناص مع هذه الجملة ليؤكد على حقيقة لا مراء فيها وهي أن النصر يتبع المنصور في كل حروبه لأنه يدافع عن الحق والخير.

ويتناص ابن مجبر في قوله: (الطويل)

تَهِبُّ على الأعداءِ منها عواصِفٌ سَتَنْسِفُ أَرْضَ المشركين بِهَا نَسْفا[1]

مع قول الله سبحانه وتعالى في كتابه المجيد: ﴿وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْجِبَالِ فَقُلْ يَنسِفُهَا رَبِّي نَسْفًا(١٠٥)﴾[2]، يدور السياق في الآية الكريمة حول أهوال يوم القيامة، فالنبي ﷺ يُسأل عن حال الجبال يوم القيامة، فيأمره الله عز وجل أن يقول لهم إن الله سينسفها ويمحوها من على الأرض وستصبح هباءً، أما سياق النص الشعري فيدور في إطار تهديد أعداء الممدوح بالفناء على يد المنصور وخيله، حيث كان ابن مجبر منذ بداية القصيدة يصف ألوان خيل المنصور، ثم انتقل إلى غرض آخر وهو التهديد.

ولقد تبدت آلية التماثل بين النص القرآني والنص الشعري على مستوى المعجم، حيث تكرر الفعل (ينسف) في كلا النصين، وكذلك حضور المفعول المطلق (نسفًا) للدلالة على زيادة تأكيد فعل النسف، أما آلية التحويل فتكمن في مستوى التركيب حيث اختلف فاعل الفعل (ينسف) في النص القرآني عن النص الشعري، ففي النص القرآني الله عز وجل هو الفاعل يوم القيامة، أما في النص الشعري فالفاعل العواصف التي تثيرها خيل المنصور، أما على مستوى الدلالة فهناك تباين بين النص القرآني والنص الشعري، حيث استخدم الله عز وجل الفعل (ينسف) والمفعول المطلق

---

(١) ابن مجبر: الديوان، ص١١٠.

(٢) سورة طه، الآية ١٠٥.

(نسفًا) للدلالة على أهوال يوم القيامة، فهذه الجبال العظيمة لن يكون لها أي أثر وستمحى تمامًا، أما النص الشعري فلقد صوّر خيل المنصور في هجومها على المشركين بأنها ستثير العواصف الشديدة بمن عليها من فرسان الممدوح الأقوياء؛ مما سيتسبب في القضاء على المشركين، فلن تبقى لهم باقية.

وهكذا يمكن للدراسة أن تخلص إلى أن التناص مع النموذج القرآني يضفي دلالات مختلفة، تتسم بالعمق، ويربط نفسه بالنص المعجز الذي شكّل محور الثقافة العربية الإسلامية؛ فكان "استدعاء الرافد الديني المتعالي في الخطاب الشعري العربي، يشير إلى بعد تداولي خاص لهذا الخطاب؛ لما لهذا الرافد من أثر في نفس المتلقي العربي على مر التاريخ، واشتراك هذه الخطابات مع هذا الرافد في هذا المعنى، يعطي هذه الخطابات بالضرورة معنى متعاليًا أيضًا، وقارئ هذه الخطابات كلما تقدم وأنعم النظر في قراءتها، امتلك انطباعًا متعاليًا عن هذه الخطابات، وربما يكون هذا هو الهدف الأساس الذي يسعى إليه المبدع في هذا السياق"(١).

التناص مع القول المأثور

ولقد تناص ابن مجبر في قوله: (السريع)

مــــذْ وليَ الحُســـــــنَ وســــــلطانَهُ   صـارتْ قلـوبُ النَّـــاسِ مِـنْ جُنْـدِهِ(٢)

مع القول المأثور والذي أُشيعَ أنه حديث شريف مرفوع عن سيدنا مُحَّد صلى الله عليه وسلم " جُبِلَت الْقُلُوبُ عَلَى حُبِّ مَنْ أَحْسَنَ إِلَيْهَا، وَبُغْضِ مَنْ أَسَاءَ إِلَيْهَا "(٣)،

---

(١) عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص٦٨ – ٦٩.

(٢) ابن مجبر: الديوان، ص٨٩.

(٣) القضاعي: مسند الشهاب، تحقيق حمدي عبد المجيد السلفي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٥م، ٣٥٠/١. ولقد أثبت المحقق أن هذا الحديث موضوع في هامش صفحة ٣٥١/١، وراجع الألباني: السلسلة الضعيفة والموضوعة وأثرها السيئ في الأمة، مكتبة المعارف للنشر، الرياض، ١٩٩٢، ٦٥/٢-٦٦، حيث اعتبره من الأحاديث الباطلة.

فيدور سياق هذا القول حول ضرورة أن يحب الإنسان الآخرين وأن يساعدهم ويعاملهم بطريقة كريمة فينعكس ذلك عليه حيث يشعر وقتها بحب الناس وتقديرهم له، أما من يوجه الإساءة إلى الآخرين ويعاملهم باحتقار أو استهزاء فإنه يُقابل بالكراهية منهم، ولكن ابن مجبر يعيد بناء دلالة القول المأثور مرة أخرى لكي يوظفها في سياق الغزل بالمذكر، فتختفي العلاقة التقابلية الموجودة في القول المأثور(حب من أحسن/ بغض من أساء) التي تدل على مساحة الاختيار للإنسان وتأثيرها على الآخرين بعد ذلك لتحل محلها علاقة تسير باتجاه المحبوب فقط، فالقلوب مجندة له تأتمر بأمره، فلا مجال أمام الآخرين للاختيار بين الحب والكراهية.

التناص مع الشعر

يُعد التداخل بين النصوص ضرورة حتمية لا يستطيع أن يتجاوزها أي مبدع؛ ولكن تظل قدرته الإبداعية رهينة بقدرته على إحداث عملية هدم لهذه النصوص وإعادة بنائها مرة أخرى داخل نصه؛ فالشاعر يُحدث "انتقال سياق إلى آخر؛ مما يعني تغيرات معينة ناتجة من كيفية حضور المادة المنقولة المجدد سياقها، في السياق الجديد"[(١)]، ويكون التنوع في التناص الذي قام به المبدع مع من قبله من الشعراء دليلًا على سعة ثقافته وتنوعها، وهذا ما ستسعى الدراسة إلى تبيينه من خلال شعر ابن مجبر.

يقول ابن مجبر: (المديد)

أَكَلَتْـهُ الحـربُ شَيخًـا كَبِـيرًا   وقَـدِيمًا قَـدْ أَرْضَعَتـهُ وَلِيـدَا[(٢)]

فهو يتناص مع قول عنترة بن شداد: (الوافر)

وفي الحَـرْبِ العَـوانِ وُلِـدْتُ طِفْـلا   ومِـنْ لـبَنِ المَعـامِعِ قَـدْ سُـقِيتُ[(٣)]

---

(١) نورمان فاركلوف: تحليل الخطاب التحليل النصي في البحث الاجتماعي، ترجمة طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٩م، ص١١٢.

(٢) ابن مجبر: الديوان، ص٩٠.

(٣) الخطيب التبريزي: شرح ديوان عنترة، تحقيق مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٢م، ص٣٨.

تدور قصيدة عنترة بن شداد في سياق فخره لذاته وفخره بقبيلته، فهو الفارس المغوار الذي لا يتقاعس عن نجدة قومه متى احتاجوا إليه، فهم أهله الذي عاش بينهم في رخاء ونعيم، ولذلك فإنه يندفع إلى القتال في حماسة، ويشعر بالفخر حين يشرب من دم الأعداء، فهو قد ولد ورضع في المعارك، وهذا يدل على خبرته بالحروب الكثيرة التي خاضها دفاعًا عن قومه.

أما ابن مجبر فتدور مقطوعته في سياق الرثاء؛ فلقد توفي القائد أبو عثمان بن عيسى فتأثر بموته ابن مجبر فرثاه، ولقد تبدى وجود تناص بين بيت عنترة بن شداد وبين بيت ابن مجبر، هذا التناص يقوم على آلية التماثل وآلية التحويل، فكان لآلية التماثل حضور على مستوى الصورة الجمالية ودلالاتها، ففي البيت الشعري عنترة (ومِنْ لبَنِ المَعامِعِ قَدْ سُقِيتُ) استعارة مكنية فيها تصوير للمعارك بنساء تُرضع عنترة وفيها تعبير عن الرصيد الوافر من القوة الفردية المقاتلة منذ أن كان طفلًا، وهذا يتماثل مع ما ذكره ابن مجبر (وقَدِيمًا قَـدْ أَرْضَعَتـهُ وَلِيدًا) فهي استعارة مكنية تصور الحرب وهي ترضع هذا القائد، وفيها دلالة على فروسيته المبكرة.

أما آلية التحويل فظهرت على مستوى الدلالة للبيت ككل، فعنترة يزهو بنفسه وبقوته البدنية وبخبرته العسكرية، فيستخدم إسناد الفعل لضمائر المتكلم مثل (ولدتُ) و(سقيتُ)، أما ابن مجبر فقد جنح إلى تجسيد شخصية من رثاه من خلال ثنائية تتسم بالتضاد (الكهولة والطفولة)، ففي الشطر الأول يصور حياة من يرثيه بأنه قد عمَّر طويلًا، وأن الحرب قد أكلته في صورة جمالية معبرة عن طول فترات القتال التي خاضها وعن شجاعته حتى وفاته؛ لذلك أسند الفعل إلى ضمير الغائب مثل (أكلته – أرضعته).

ويقول ابن مجبر: (الخفيف)

إنَّ خَيْـرَ الفُتُـوحِ مَـا كَـان عَفْـوًا   مِثْلَمـا يَخْطُـبُ الخَطِيـبُ ارْتِجَـالًا[١]

(١) ابن مجبر: الديوان، ص١١٦.

فلقد تناص مع بيت وضاح:

خَيْــرُ شَــرَابٍ مَــا كَـــان عَفــوًا   كَأنَّـــه خُطبـــةُ ارتِجَـــالِ[1]

يدور السياق في بيت ابن وضاح في فلك التلذذ بالخمر والتمتع بها خاصة إذا كانت على غير ترتيب، فتصبح الخمر على غير موعد سببًا لسعادته مثل الخطبة المرتجلة التي لم يتسن لصاحبها أن يستعد ولكنه أجاد فيها، أما ابن مجبر فلقد كان يمدح الحاكم ويهنئه على انتصاره الذي جاء سلسًا وسهلًا مثل الخطبة التي يرتجلها خطيب مُفوه، فسياق نص ابن مجبر يختلف عن سياق نص ابن وضاح.

ووقع التناص بين النموذجين عبر آليتين (التماثل والتحويل)، وكان لآلية التماثل حضور مكثف؛ ففي مستوى المعجم تكررت كثير من الكلمات بين النصين مثل (خير– ما – كان– عفوا – ارتجال) وكذلك الترداف بين (كأنه – مثلما)، وعلى مستوى الموسيقى في القافية الممثلة في حرف (اللام)، وربما دفع هذا التناص الجراوي لكي يتهم ابن مجبر باهتدام بيت ابن وضاح.

واعتمد ابن مجبر على آلية التحويل في مستوى الدلالة؛ وذلك عندما قام بـ"إعادة إنتاج نص ما، وتجذيره في سياقات أخرى مغايرة لسياق إنتاجه الأصلي"[2]؛ وذلك عن طريق تغيير كلمة (شراب) بكلمة (فتوح)، فأضفي هذا التغيير دلالات جديدة بعلاقات مختلفة عن نص ابن وضاح، فأصبح الحاكم في بيت ابن مجبر ينتصر بسهولة لأن لديه جيشه القوي المستعد في كل وقت أن ينتصر على الأعداء، فالانتصارات بالنسبة له شيء مألوف ولكنه يفضل الانتصار الذي يأتي دون استعداد خاص، مثل الخطيب الذي يمكن أن يتصدى لأي خطبة في أي وقت، على عكس بيت ابن وضاح الذي يستمتع بالخمر ويبحث عنها ويستلذ بها، هذا الاختلاف في الدلالة دفع المنصور أن يرد على الجراوي بقوله: "إن كان اهتدمه فقد استحقه؛ لنقله

---

(١) المقّري التلمساني: نفح الطيب، ٣/ ٢٣٧.

(٢) عماد عبد اللطيف: كيف ندرس التناص في الخطاب، ص٢٦٥.

إياه من معنى خسيس إلى معنى شريف، فسرّ أبوه بجوابه، وعجب الحاضرون"[1]، وهذا يدل على وعي المتلقي بالسياق الجديد الذي أُنتج خلاله النص وأفرز علاقات ووشائج جديدة.

ولقد تحاور ابن مجبر مع قصيدة أبي تمام التي تُعد نموذجًا يتمتع بالخلود الفني في الثقافة العربية؛ وذلك عندما يتحدث عن فتح المنصور لمدينة قفصة وتدميره لها بسبب وجود تمرد بها فيقول: (البسيط)

مـا غـرَّ قَفْصـةَ إلا أنها اَجْتَـرمَتْ فلـم يكُـنْ عنـد أَهـلِ الحِلـمِ تَثْرِيـبُ

مـا بَأُهلهـا زار أَمـرُ الله حَوزَتَهـا فلـم يكُـنْ عنـدها أَهْـلٌ وتَرْحيـبُ

تَوَهَّمـتْ أَنَّ أهـلَ البَـغْي تَمْنَعُـها وقلّمـا حَمَـتِ الشـهدَ اليعاسِيـبُ

تلك البغيُّ الـتي خانـت فحـاق بها وبالـزناة بهـا رجـم وتعذيـب[2]

وهو بهذه الأبيات يتناص مع أبيات أبي تمام التي تدور حول فتح المعتصم لمدينة عمورية واستعادتها من يد النصارى كما ذكرت الدراسة سابقًا، فيقول فيها: (البسيط)

أُمٌّ لَهُـمْ لَـوْ رَجَـوْا أَن تُفْتَـدى جَعَلُـوا فـداءها كـلَّ أمٍّ منهـمُ وأبِ

بِكْـرٌ فَمـا افْتَرَعَتْهَـا كَـفُّ حَادِثَـةٍ ولا ترقَّـتْ إليهـا هِمَّـةُ النُّـوبِ

حَـتَّى إذَا مَخَّـضَ اللَّهُ السنيـن لَهَـا مَخْـضَ البِخِيلَـةِ كانَـتْ زُبْـدَة الحِقَـبِ

أتـتهُمُ الكُربـة السَّـوداءُ سـادرةً منهـا وكـان اسمهـا فرَّاجـةَ الكُـربِ[3]

هذا التداخل والتحاور اعتمد على آليتين هما آلية التماثل وآلية التحويل، تبدت آلية التماثل على مستوى الدلالة؛ فكلا النصين أضفي البعد الأنثوي على

(١) المقّري التلمساني: نفح الطيب، ٣/ ٢٣٧.

(٢) ابن مجبر: الديوان، ص٨٤.

(٣) الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، ١/٣٦ - ٣٧.

المدينة، وأظهر الممدوح كأنه الرجل الذي سيعيد إليها صوابها مرة أخرى من خلال قيم القوة والعدل، وكذلك ظهرت آلية التماثل على مستوى الموسيقى، فالقصيدتان من بحر (البسيط) وينتهيان بقافية واحدة (الباء) ولكن لم يتحدا في حرف الروي.

ولكن طبيعة العلاقة بين ذكورة الممدوح وأنوثة المدينة تختلف تمامًا بين النصين، ففي نص أبي تمام، المدينة (عمورية) لها قيمة كبيرة، فهي كالأم التي لا يمكن تعويضها عند الروم، الذين لديهم الاستعداد للتضحية بكل غال ونفيس من أجل إنقاذها، وفي الوقت ذاته هي بكر لم يسبق أن افتتحها أو اقترب منها أحد من قبل لمنعتها وعصمتها؛ ولكنها ما تلبث أن تنهار وتستسلم أمام ذكورة الممدوح (المعتصم) وفحولته، فيشعر بعد فتحه للمدينة بالزهو ببطولته وسطوته الذكورية.

بينما يتخذ التصور الأنثوي في نص ابن مجبر أبعادًا أخرى، فالمدينة (قفصة) ارتكبت الذنوب والكبائر، لذلك لم يكن هناك مفر من تأديبها بقسوة، فاعتقدت هذه المرأة غير السوية (البغي) أن شعبها (أهل البغي/ الزناة) سيستطيعون الدفاع عنها ويصمدون أمام جيش المنصور، ولكنهم لم يلبثوا أن انهاروا تحت وطأة ضربات جيشه، حتى تستسلم المدينة فينفذ المنصور بصفته ولي الأمر حد الزنا في المدينة وأهلها، فيرجمهم ويعذبهم حتى لم يبق فيهم أي بقية، وهكذا ساهم التناص بما يحمله من دلالات شعرية متعددة في البناء الاستطرادي لعناصر الإبداع، وترك الباب مفتوحًا على مصراعيه لكي تنشأ علاقة تعاقب وتكامل لا نهائية في النسيج الثقافي، فالحاضر "يكرر ازدهار سابقه، وينمي ماضيه المشرق، فالحاضر يحتفظ بالماضي حيًّا، أو يعمل على مضاعفة الحياة له. فلا انفصال بين الأمس واليوم طالما كنا في حضرة النص"[1].

وكما تبدى التناص في الشعر فإنه قد تبدى أيضًا في فن الموشحة باعتبارها هي الأخرى فنًّا شعريًّا مميزًا، فيقول ابن مجبر في خرجة موشحته:

---

(١) محمد عبد الباسط عيد: بلاغة الخطاب قراءة في شعرية المديح، ص٣٢٧.

مـــا ضَّـــر أن لـــو لَثَمْـــــــتُ فـــاه

مَـــنْ ســـامَني الخســـــفَ في هـــواه

فقلـــت كـــيلا أَعْـــدُو رضـــــــــاه

عـــــلّ حبيــــبي وَقَـــعْ ببالَـــك   أنَّ بِغَـــــيركْ شَــــــــغَلْت بَالي[1]

وهو يتناص مع خرجة موشحة للأعمى التُّطيلِي، وهي:

لمــــا اجتليـــت الزمـــــان قربـــه

ضـــمن بعـــض الحــــديث عتبـــه

إذ ظـــــن أني سلـــــوت حبـــــه

عنيتـــــه أستميـــــل قلبــــــــه

علـــي حبيـــبي خطـــر ببالـــك   إني بغـــــيرك شـــــــغلت بالي[2]

وتعد خرجة الأعمى التطيلي خرجة عامية، لا يُعرف أصلها؛ فربما تكون أغنية شعبية رائجة في ذلك الوقت، فوضعها الأعمى التطيلي في موشحته ثم تناص ابن مجبر معها بعد ذلك، ولكن على الرغم من اتفاق الخرجة بين الموشحتين فإن هناك اختلافًا في السياق بينهما، فموشحة التطيلي تدور في فلك عتاب محبوبته له، التي ظنت أنه نسيها ونسي حبها له، فيغني لها لكي يثبت لها أنها ما زالت في قلبه ويقول: كيف ظننت أنه يمكن أن أنشغل عنك بأخرى؟

أما في خرجة ابن مجبر فلقد وظفها بطريقة مغايرة حيث ملأها بالنشوة والوله بمحبوبته، فهو يتساءل في تعجب عما سيحدث إن قبَّل فاها، فهو يستحق هذه القبلة لأنه يشعر بالضيق والذل بسبب سيطرة حبِّه عليه، ولكنه يستدرك سريعًا ما

---

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٩٢.

(٢) الصفدي: توشيع التوشيح، ص١٦.

قاله، ويسأل محبوبته هل ظننت أنه يمكن بعد كل هذا الحب والذل أن أنشغل بغيرك؟ فجاءت آلية التماثل بين الخرجتين على مستوى المعجم والموسيقى والتركيب، ولكن كانت الدلالة مختلفة بين الموشحتين، وهذا ما مثلته آلية التحويل، ف"الدلالة الشعرية تميل إلى معاني القول المختلفة، ومن حسن الحظ أنه يمكن أن نقرأ أقوالًا متعددة في نفس الخطاب الشعرى، وبهذا يتخلق حول الدلالة الشعرية فضاء نصى متعدد الأبعاد، يمكن لعناصره أن تتطابق مع النص الشعرى المتعين (التناص)؛ وبهذا المنظور يتضح أن الدلالة الشعرية لا يمكن أن تعتبر رهينة شفرة وحيدة، بل تتقاطع فيها عدة شفرات، لا تقل عن اثنتين، وكل منها ينفي الآخر، ويمكننا أن نتصور على أساس مصطلح (دى سوسير) في الاستبدال خاصية جوهرية في توظيف اللغة الشعرية التي هي نفسها من ناحية أخرى كمجال لمعنى مركزي.. فإنتاج النص الشعري يتم خلال حركة مركبة من إثبات ونفي نصوص أخرى"(١).

التناص مع الأعلام

تشكل دراسة الأعلام جانبًا مهمًّا من جوانب كشف تفاعل النص مع الإطار الثقافي العام الذي نشأ فيه، فهو لا يقتصر على دلالاته الوضعية بل يمتد ليشمل جوانب دلالية أخرى لها سياقاتها، ففي كل مجتمع يكون هناك (علم) ما يلتف حوله الجميع، ويصبح بعد ذلك رمزًا خالدًا يتداوله الناس، فيكون (سيدنا سليمان) عليه السلام رمزًا لقوة الحاكم وعدله والذي يتمتع بقدرات خارقة، ويكون (عنترة بن شداد) عنوانًا للقوة وأخلاق الفروسية، ويصبح (حاتم الطائي) دليلًا على الكرم.

وحينما يستعين المبدع بهذه الأعلام فإنه يعيد توظيفها في داخل النص؛ حيث يعيد تشكيل الواقع من أجل مقاصده الفنية، وهو ما يترك مساحة لخلق علاقة جدلية بين النص والعلم، فالمبدع يسعى إلى جذب هذا العلَم بما يضمه من قيم عليا، لأنه

---

(١) صلاح فضل: طراز التوشيح بين الانحراف والتناص، مجلة فصول، العدد الأول، المجلد الثامن، القاهرة، مايو ١٩٨٩م، ص٧٦.

يحتاج إليها في عالمه نصي، وفي هذا يقول ابن مجبر: (البسيط)

إن الحِمَـامَ الـذي في البَحْـر غَـالَهُمُ   قَدْ غَال عُثْمانَ ذا النورينِ في الدارِ[(١)]

يحاول ابن مجبر في هذا البيت أن يصبر الحاكم في الكارثة التي ألمّت به، وهي وفاة كثير من الشهداء في المعركة البحرية التي دارت –والتي لا يُعرف بالتحديد تاريخها ومكانها– وربما كانت مهمتها –على نحو ما يُستشف من القصيدة ككل– فك الحصار البحري، واستنقاذ قائد كبير من الأسر، وليس على ما يبدو استنقاذ النصارى المظفر من الأسر كما قال صفوان بن إدريس، فيعمد ابن مجبر إلى الربط بين موت هؤلاء الجنود غدرًا على يد الأعداء في البحر وبين لحظة مقتل سيدنا عثمان بن عفان في داره على يد الظالمين، فكأنما أراد أن يبين أن الموت يأتي للناس في كل مكان سواء أكان ذلك في البحر أم في الأرض.

وباستخدام اسم سيدنا عثمان بن عفان زوج بنتي النبي عليه الصلاة والسلام؛ فإنه يضفي الجلالة والعظمة والقدسية على هؤلاء الشهداء، حيث استطاع ابن مجبر أن يقيم آلية تماثل تنطلق من مستوى الدلالة لتعبر عن قسوة الموت وحدته في لحظة استشهاد سيدنا عثمان ﷺ، ولحظة استشهاد هؤلاء الجنود، فقد كان سيدنا عثمان ﷺ في مهمة مقدسة وهي مهمة الخلافة، فكذلك كان هؤلاء الجنود في مهمة مقدسة أيضًا وهي الدفاع عن أرض الإسلام ونجدتها.

ويصبح مشهد موت سيدنا عثمان بن عفان هو المشهد المسيطر والمحدد الذي يوثق عرى القول بين المبدع والمتلقي، فيستخدمه المبدع ليطرحه في سياق جديد يعبر عن شدة المأساة والكارثة التي حلت بجيش المسلمين، فالشاعر عندما يوظف "إحدى الشخصيات التراثية داخل بنية قصيدته الحديثة محاولًا التوفيق بينها وبين واقعه

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٩٦، ومن الجدير بالذكر أن الدكتور عناني قد وضع لفظ (الغار) -مما شكلَّ لبسًا لدى الباحث- وأثبت هذه الرواية من كتاب زاد المسافر ص٥٧، ولكن بالعودة إلى النص المأخوذة منه الرواية "زاد المسافر" نجد لفظ (الدار) بدلًا من (الغار) وأن هذه القصيدة موجودة في ص١٤-١٥ من الكتاب على الرغم من أنه أشار إلى أنها موجودة ص٥٧.

المعاصر الذي يريد التعبير عنه، فإنه في حقيقة الأمر يحاول التوفيق بين نوعين مختلفين من الخطاب، الخطاب التاريخي والخطاب الشعري، وينتج عن هذا الاختلاف النوعي اختلاف في الخصائص الفنية المتحكمة في الطبيعة البنائية للخطابين، فالخطاب التاريخي محايد وظاهري في مقابل الخطاب الشعري الذاتي، الذي يتدخل فيه الشاعر من خلال تعيين موقفه الشخصي تجاه هذا التاريخ"(١).

وهكذا ينفتح النص على علاقات جديدة مترابطة من خلال أسماء الأعلام التي "تحمل تداعيات معقدة، تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير قليلًا أو كثيرًا إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان"(٢).

ومن استدعاء الأعلام الدالة على المكان، في قوله: (الرمل)

اهنَئِـــي يا حَضْـــرةَ القُـــدْس فَقَـــدْ رُحْـــتِ في ثـــوبِ البَهـــاءِ المُعْجَـــبِ(٣)

تتمثل قيمة التناص في ذكر مدينة (القدس) في التعبير عن قوة المنصور وجيشه، لأنه يوفر لها الحماية الكافية فراحت تتأنق بأبهى صورة، ولا يستطيع الأعداء الاقتراب منها خوفًا من بطش المنصور، وفي هذا إشارة ضمنية لاتساع سلطة الممدوح والزهو بقوته وبأسه، حيث يظل كل هذه المنطقة الممتدة من الغرب إلى الشرق تحت حمايته وبأسه.

ومن استدعاء الأماكن أيضًا قوله: (الوافر)

تجـــاذب خيلَـــهُ الـــيَمنُ اغتباطًـــا بعصمتـــــــه وتخطبُـــــــهُ الشـــــآمُ

ويعطـــو المســـجدُ الأقصـــى إليـــه ويشـــرفُ نحـــــوَهُ البيـــتُ الحَـــرامُ(٤)

---

(١) أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٣٥٩.

(٢) محمد مفتاح: إستراتيجية التناص، ص٦٥.

(٣) ابن مجبر: الديوان، ص٨٣.

(٤) ابن مجبر: الديوان، ص١٢١.

ففي هذين البيتين يستدعي الشاعر في سياق مدح المنصور أماكن مشرقية تبتعد كثيرًا عن السلطة الفعلية للممدوح؛ ولكنه يتجاوز هذه الحقيقة في قدر من المبالغة ويصور هذه الأماكن (اليمن– الشام– المسجد الأقصى– البيت الحرام)، وهي تخطب ود المنصور لكي يتكفل بحمايتها من الأعداء، ويوفر لها الأمان وينشر فيها الفرح والسعادة والبهجة، فكان التناص موظفًا لتمجيد الممدوح.

ثانيا: التناص غير المباشر

يقوم التناص غير المباشر على العفوية وعدم القصد، فالمبدع يقوم بطريقة غير شعورية بمزج النصوص الغائبة –أدبية أو غير أدبية– في النص الآنيّ، هذه النصوص الغائبة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بشخصية المبدع، حيث تتعلق فردية المبدع "بالعوامل النفسية ودورها في عملية الإبداع وما ارتبط بها من ألفاظ مثل الطبع، والموهبة، والإلهام، والذاكرة، والخيال، والتخييل، وغيرها من الألفاظ التي تدل على غموض العملية الإبداعية وتداخلها في تكوين الصورة"(١)، وكذلك ترتبط هذه النصوص بالذاكرة الثقافية والتاريخية المختزنة التي استقرت في الوجدان الجمعي، وتبدت في صورة غير مباشرة في النص الحاضر.

فلقد شدد معظم النقاد القدماء على دور المرويات والمحفوظات في ارتقاء الملكة لدى المبدع وصقلها؛ فكان هناك ضرورة لحفظ الكثير من شعر السابقين فـ"كلما كثر المحفوظ تعددت النماذج وأصبح النسج على منوالها أيسر؛ فإذا تدرب الناظم وأكثر من التدرب، استحكمت الملكة لديه، وربما كان من الخير له لو زالت من ذهنه المحفوظات وبقيت رسومها؛ فإنه عندئذ يكون أكثر اعتمادًا على نفسه في اجتلاب التراكيب"(٢)، فيتحول المروي إلى خلفية ثقافية متراكمة يستند عليها المبدع، فعندما "تُستدعى لتوظف في المواقف المختلفة أو المتشابهة، بما في ذلك تلك المواقف التي

---

(١) أشرف دعدور: الصورة الفنية في شعر ابن دراج، ص١٠٥.

(٢) أشرف دعدور: بحوث ومقالات في الشعر الأندلسي، ص١٧٤.

يطلب فيها من الشاعر القول على البديهة، وحين لا يقدر على ابتكار المعنى؛ يساعده هذا الركام الثقافي المخزون على سرعة إدراك المعنى من النظير المناسب له إلى الموقف الجديد"[١].

ولقد تأثر ابن مجبر بالتراث الثقافي والنسق الشعري المستقر في الوجدان الجمعي، فانطلق بإبداعه محققًا مقاصده ومكتسبًا مقبولية المتلقي في آن؛ وذلك على عدة مستويات، فعلى مستوى المعجم اعتمد على المفردات السهلة الواضحة كسيرة شعراء زمانه مثل الجراوي وغيره، وعلى مستوى الموسيقى ظهر الالتزام الصارم بالوزن والقافية في كل القصائد الواردة في الديوان فلم يشذ عنها.

وعلى مستوى بنية القصيدة لم يلتزم ابن مجبر بالمقدمات في قصائده على نسق الشعراء السابقين، فكان أحيانًا يبدأ قصيدته بالدخول في موضوعها مباشرة؛ خاصة إذا كان موضوعها يتعلق بمعركة حربية، وأحيانًا أخرى يسير على نهج القدماء فيبدأ قصيدته المدحية بإظهار استعداد الشاعر للسفر بسبب ظروفه المادية المتعثرة، ثم ينتقل إلى وصف وُعورة الطريق الطويل الشاق وما قابله من مصاعب جمة حتى يصل إلى ممدوحه، مثل قوله: (الوافر)

سَأسْتجدِي صغيرًا مِنْ كبيرِ ... وَأرْغَبُ في حصاةٍ مِنْ ثَبِيرِ
وَوَجْهُ العُذر في الأسفارِ بادٍ ... فلا أحتاجُ فيه إلى سُفُورِ
رأيتُ الحَبَّةَ البيضَاءَ عزَّتْ ... فَكيفَ يَسيرُ بِي طَاوِي المصيرِ
مَتَى أَصْغَى إلى تِصْهالِ طِرْفٍ ... يُجِبْهُ بالعَويلِ وبالزَّفِيرِ
أميرٌ قد محا ظُلَمَ اللَّيَالي ... وأَغرقَ جودُه نُوَبَ الدُّهُورِ[٢]

(١) نفسه، ص١٧٥ – ١٧٦.
(٢) ابن مجبر: الديوان، ص٩٨-٩٩.

ولجأ كذلك إلى المقدمة الغزلية في بعض قصائده كما في قوله: (المديد)

أَتـــــــــراهُ يَتْـــــرِكُ الغَـــــــزَلا وَعَلَيْــــــهِ شَـــــــبَّ واكْتَهَـــــــــلا

كَلِـــــفٌ بالغِيـــــدِ مــــا عَقَلَــت نَفْسُـــه السُّـــلوانَ مُــــذْ عَقَـــلا[1]

ولقد تسربت المعاني المألوفة والمتداولة عند شعراء المشرق في المديح عند ابن مجبر، لأنها أصبحت قارة في الذهن الجمعي، حيث يمثل الممدوح المثل العليا وما أشبه من كرم، وتقوى، وعلم، وأخلاق فاضلة، وشجاعة، وهو كذلك الخليفة الذي ينفذ مشيئة الله في الأرض، وهو الأصيل الذي ورث المجد من قديم الأزل، وتمتع ممدوحه بصفات الجمال الحسي من جمال الوجه والطلعة، وذلك مثل قوله: (المديد)

أوْدَعَ الإحْســــــــانُ صفحَتَــــــــهُ مــــاءَ بشــــــــرٍ يَنْقَــــعُ الغُلَــــلا

فــإذا مَــا الجُــــودُ حرّكَــــــــهُ فَـــاضَ مِـــنْ يُمْنَـــاه فَـــانْهَمَلا[2]

وفي القصائد التي تعبر عن فرحته بانتصار ممدوحه على الأعداء، يستعرض ابن مجبر كثيرًا حال الأعداء قبل المعركة وهم يزهون بأنفسهم، وبعد المعركة وهم قتلى وجرحى يصرخون، ولا يألو جهدًا في وصفهم بالكفار المارقين الخارجين عن دين الله، كما في قوله: (الوافر)

غَـدَوا فـوق الجيـادِ وَهُـم شُخُـوصٌ وأمســوا بالصعيــد وَهُــم رِمــــامُ

كـأنَّ الحـربَ كانـت ذاتَ عقــــلٍ صـــحيح لَم يحــلَّ بِـــهِ السّقـــــامُ

فأفنـت كـلَّ مـن دمُـــهُ حــــلالٌ وأبقـت كُـلَّ مــن دمُـهُ حــــــرامُ

مـتى يـكُ مـن ذوي الكفـرِ اعتـداءٌ يكـن مـن فرقــةِ التقـوى انتِقـــامُ[3]

---

(١) نفسه، ص١١٢.

(٢) ابن مجبر: الديوان، ص١١٤.

(٣) نفسه، ص١٢٢.

وكان حضور المعاني والصور الغزلية التراثية واضحًا في قصائده الغزلية وموشحته، فمحبوبته لها نظرات قاتلة كالسهام، وذلك في قوله: (المديد)

واستَفْـزَّتنـــــا عيونهـــــــم فَخَلَعْنَـــــا البِيــــضَ والأسَـــــلا
وَرَمَتْنَـــــا بِالسهَـــامِ فلـــــم نَـــــرَ إلاَّ الحَلــــي والحُلَــــــلا[1]

وهي جميلة الوجه والجسم، وكثيرة التدلل والتمنع عليه، ويصف محاولاته المتعددة للوصول إليها كعادة القدماء، وتبدى ذلك في قوله: (المديد)

هـــــي بــزَّتْنِي الشَّبَــــابَ فَقَــدْ صَـــــار فِي أَجْفَانِهـــــا كَحَـــــلا
أَبْطَـــــلَ الحـــــقَّ الــذي بِيَــــدِي سِحْــــرُ عَيْنَيْهـــا ومَـا بَطَـــــلا
عَرَضْـــــت دَلًّا فـــــإذ فَطِنَـــــتْ بِوُلُوعـــــي أَعرضـــتْ خَجَـــلا [2]

وهكذا كان ابن مجبر في استدعائه للنصوص الأدبية وغير الأدبية معبرًا عن عصره وثقافته، منتقيًا بوعي أو بغير وعي خلاصة من سبقه، منفتحًا على الماضي بكل تنوعه، ويعيد بناءه في نصوص شعرية جديدة بما يعنيه ذلك من تحولات وانزياحات للنص الأصلي، ساهمت في تقديمه لرؤية قادرة على تحقيق مقاصده والحصول على القبول من متلقيه، فكان ابن مجبر بحق ممثلًا لعصره وقيمه ومبادئه.

---

(١) نفسه، ص١١٢.

(٢) ابن مجبر: الديوان، ص١١٢.

الفصل الخامس

الدلالة النصية "نموذج تطبيقي"

تمهيد

يرتكز هذا الفصل على حقيقة أن النص هو ذلك الجسد المتماسك والكينونة المتفردة التي لا يمكن بحال أن تخضع لقواعد صارمة وقولبة حاكمة؛ لأن النص في حقيقته هو تعبير عن الحياة بكل جموحها وتعقلها وخيالها وواقعها، فهو "لغة تشكيلية تنحرف عن اللغة العادية لتصنع لنا إبداعًا جماليًّا"(١)، وعلى الرغم من إيمان الدراسة بكل ذلك؛ لكنها لجأت لعملية فصل منهجية عند تطبيق المعايير النصية التي تناولتها الدراسة في الفصول السابقة على قصيدة مكتملة لابن مجبر؛ وذلك في سعيها لكشف كيفية خلق الشاعر لعالم إبداعي متفرد من خلال الوحدة للغته الأدبية، والتي مزج فيها بين عالمه النصي وعالمه الخارجي في وحدة كلية متميزة ومتمايزة في تفاعلها مع المجتمع.

ولقد وردت هذه القصيدة في الديوان وفيها يقول ابن مجبر: (البسيط)

عـــدوكُم بخطـــوبِ الـــدهرِ مقصـــودُ	وأمـــركُم باتصـــالِ النَّصـــرِ مَوعُـــودُ
رأى الشـــقاءَ ابـــن إســـحاقٍ أحـــقَّ بـــهِ	مـــن الســـعادةِ والمجـــدودُ مجـــدودُ
وكيـــفَ يحظـــى بـــدُنيا أو بآخِـــرَةٍ	مخلافـــةٌ عـــن طريـــق الحَـــقِّ مطـــرُودُ

(١) عزة شبل: تحليل الخطاب الحكائي دراسات تطبيقية في الرواية والقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠١٧م، ص٤.

أَعْمَـــى ونُـــورُ الهُـــدى بادٍ لَـــهُ وكـــذا مـــنْ لَمْ يُسَـــاعِدْه توفيـــقٌ وتَسْـــدِيدُ

لَمْ يُصـــغِ للـــوعظِ لا قَلبًـــا ولا أُذنًا وكيـــفَ تُصـــغي إلى الـــوعظِ الجلاميـــدُ

لجـــت ثَمُـــودُ وعـــادٌ في ضـــلالهِم ولم يـــدع صـــالِحٌ نُصـــحًا ولا هُـــودُ

والســـيفُ أبلـــغُ فـــيمن لَـــيسَ يَردَعُـــهُ عـــن الغوايـــةِ إبعـــادٌ وتهديـــدُ

أوْلَى لـــه لـــو تراخـــى ســـاعةً لَغَـــدا وريـــدُهُ وهـــوَ بالخَطِّـــي مَـــورُودُ

أمـــا درى لا درى عُقـــبى عـــداوتكم كـــل بحـــدِّ حســـامِ الحـــقِّ محصُـــودُ

ألقـــى الســـلاحَ وولى يبتغـــي أمـــدًا ينجيـــهِ وهـــوَ مـــروعُ القلـــبِ مَفـــؤودُ

مـــا مـــرَّ يومًـــا ببـــابٍ ظَنَّـــهُ ســـببًا إلى الـــتخلص إلا وهـــو مســـدودُ

وهبـــهُ عـــاشَ ألـــيسَ المـــوتُ أهـــوَنَ مـــن عـــيشٍ يُخالِطُـــهُ هـــمٌّ وتنكيـــدُ

أنحـــى الزمـــان علـــى الأعـــداء واجتهـــدت في قطـــعِ خضـــراتهم أحداثُـــهُ السُّـــودُ

ونازعـــتهم نُفـــوسُ الهنـــد أنفســـهُم فلـــم يُفِـــدْهم عـــن الهيجـــاءِ تعريـــدُ

فهـــم علـــى الـــتربِ صَـــرْعى مثلـــهُ عـــددًا إن كـــان يقضـــى بأن الـــتربَ معـــدودُ

ولـــوا فـــلا صـــاحبٌ عـــن نفـــسِ صـــاحبِهِ يُغـــني ولا والـــدٌ يرجُـــوهُ مولُـــودُ

يَـــومٌ جـــديرٌ بتعظـــيمِ الأنامِ لَـــهُ فيمـــا يُقـــاسُ بـــهِ في حُســـنِهِ عِيـــدُ

أضْـــحت علـــى فضـــلِهِ الأيامُ تحســـدُهُ إن النَّبيـــهَ الرَّفيـــعَ القَـــدرِ محسُـــودُ

أنـــتمْ ســـليمانُ في المُلْـــكِ العظـــيمِ وفي طُـــولِ التهجـــدِ في المحـــرابِ داودُ

قـــد أَبْهَـــجَ الـــدينَ والـــدنيا مُقَـــامُكُم وَكْيـــفَ لا وَهْـــوَ عِنـــدَ اللهِ مَحْمُـــودُ

جـــارى منـــاقبكُم شـــعري فقصَّـــرَ عـــن بلـــوغِ أدنى مـــداها وهـــو مجهُـــودُ

مـــن لـــيسَ معتقـــدًا إيجـــابَ طـــاعتِكُم فلـــيسَ يُغنيـــهِ إيمـــانٌ وتوحيـــدُ

رضـــاكُمُ الـــدينُ والـــدنيا وعـــدلُكُم ظِـــلٌّ ظليـــلٌ علـــى الأيامِ ممـــدُودُ

دُمـــتُم حيـــاةَ مـــدى الـــدنيا ودامَ لَكُـــم نصـــرٌ وفتـــحٌ وتمكيـــنٌ وتأييـــدُ[1]

المعيار الأول: السياق

أولًا: السياق السابق

(١) سياق الموقف

(أ) مجال الخطاب

يشير مجال الخطاب إلى الظروف المحيطة بالشاعر وبالمجتمع والتي ساهمت في تشكيل هذه القصيدة على اعتبار أن النص هو واقعة اتصالية يشارك فيها المبدع والمتلقي في زمان ومكان محددين؛ فكانت القصيدة تدور في إطار صراع دموي على السلطة والنفوذ بين الخليفة الموحدي المنصور وبين علي بن إسحاق بن غانية؛ حيث كان علي ابن غانية من أشد المناوئين لحكم الدولة الموحدية بداية من عام ٥٨٠هـ والتي وافقت السنة التي تولى فيها المنصور الحكم، فلقد هاجم علي بن إسحاق كثيرًا من المدن الواقعة تحت سيطرة الدولة الموحدية وقتل الكثير من قادتها؛ فاعتدى على مدن بجاية والجزائر ومليانة وغيرها، وعظم خطره على الدولة الموحدية عندما عقد العديد من التحالفات مع طوائف العرب من بني هلال وجشم وبني رياح والأثبج ومع قراقوش الأرمني وأجناده الترك الوافدين من مصر؛ فاستطاع أن يسيطر على

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٩٢-٩٣.

سائر أنحاء إفريقية، وتلقب بأمير المؤمنين كما كان يفعل المرابطون.

لم يرد المنصور في حداثة عهده بالحكم أن يتحرك بنفسه لمواجهة ابن غانية، فجرد عدة جيوش استطاعت أن تحرز النصر في بعض الأحيان؛ إلا أن خطر ابن إسحاق قد استفحل وأصبح وجوده يهدد كيان الدولة الموحدية بأكملها، خاصة بعدما حدث منه في جزيرة باشو بالقرب من تونس؛ وذلك عام ٥٨٢هـ، حيث سار إليها "فسأله أهلها الأمان، فمنحهم إياه، ولكن ما كاد عسكره يدخل إليها، حتى نهبوا سائر ما فيها، وهتكوا الحرمات، وفر من استطاع منهم إلى تونس، ونزلوا بين أسوارها، فأهلكهم البرد خلال فصل الشتاء"[١].

ففتّ هذا الحدث في عضد المنصور، فقرر أن يقود بنفسه جيشًا قويًّا من الموحدين قوامه عشرون ألف فارس، واستخلف على مراكش -عاصمة الموحدين- أكبر أعمامه أبا الحسن، وتحرك الجيش في شوال سنة ٥٨٢هـ، حتى وصل إلى مدينة فاس فقضى بها معظم فترة الشتاء، ثم تحرك مرة أخرى فوصل إلى قسنطينة ثم إلى تونس في شهر صفر ٥٨٣هـ، فجهز حملة من ستة آلاف فارس بقيادة ابن عمه وقائده الكبير على الربرتير لمقاتلة ابن غانية في مكان يسمى عُمرة، ولكن حدث اختلال في قيادة جيش الموحدين تسبب في هزيمة هذه الحملة هزيمة مروعة، فاضطر بقية الجيش إلى الهرب إلى مدينة قفصة، فتتبعهم ابن غانية ووعدهم بالأمان ثم قتلهم جميعًا، وعلق رؤس قادة الموحدين على باب مدينة قفصة.

فقرر المنصور أن يأخذ بالثأر فتحرك من تونس في شهر رجب ٥٨٣هـ، ولكنه عند وصوله للقيروان أرسل إلى ابن غانية يدعوه للدخول في طاعته ويحذره من مغبة عصيانه، ولكن ابن غانية وضع رسول المنصور في السجن ولم يدخل في الطاعة، فاستكمل المنصور المسير بجيشه حتى وصل إلى الحمة، وهناك التقى الجيشان في معركة حاسمة استطاع المنصور خلالها أن يبيد معظم جيش ابن غانية وحليفه قراقوش،

(١) محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس، عصر الموحدين وانهيار الأندلس الكبرى، ص١٥٩.

اللذيْن فرا إلى الصحراء في اتجاه مدينة قابس مركز قراقوش، وكان ذلك في التاسع من شعبان ٥٨٣هـ، فأصدر المنصور أوامره بتتبع ابن غانية فدخل مدينة قابس وقبض على أهل قراقوش وذويه وأرسلهم رقيقًا إلى مراكش، ولم يستطع القبض على ابن غانية لأنه قد هرب منها قبل وصوله، فاستكمل المنصور فتوحاته حتى وصل بلاد الجريد فافتتحها، ثم وصل إلى مدينة قفصة فهدم أسوارها القوية، وأعدم بقية جنود ابن غانية الذين كانوا يتحصنون بها، وكان ذلك في شهر ذي القعدة ٥٨٣هـ(١).

وعاد المنصور بعد أن أتم مهمته بنجاح إلى مراكش وكان ذلك في منتصف عام ٥٨٤هـ، وهناك استقبلته الوفود بالتحية، وأكثرت الشعراء من نظم قصائدهم في هذا الفتح، فكان منهم ابن مجبر الذي تَغَنّى بهذه القصيدة أمام المنصور، ويتكشف للدراسة من خلال التوقف أمام كثرة الشعراء الذين قاموا بتهنئة المنصور، أن الدولة الموحدية كان بها حراك ثقافي نشط بوجه عام، وازدهار شعري على نحو خاص؛ وذلك بسبب تشجيع حكام الدولة الموحدية خاصة المنصور للأدباء والمثقفين والعلماء(٢).

(ب) أدوار الخطاب

الدور الأول هو دور الفاعل الأصلي الذي يقرر ما يقال، ويتحمل مسئولية ما قيل، وفي هذه القصيدة الفاعل الأصلي هو ابن مجبر نفسه، حيث حدد بنفسه ما يقال وكيف يقال بمحض إرادته، فلم يكن هناك تعدد للأصوات داخل القصيدة، وبالتالي فقد اختفى الدور الثاني، وكذلك الدور الثالث وهو الذي يُقوم بتدوين ما ينطق به الشاعر لحظة إنشاده، فلم يُعرف على وجه الدقة شخصية من قام بكتابة هذه القصيدة، وإن كانت قد دونت بعد ذلك بفترة طويلة حيث وردت كاملة في كتاب البيان المغرب لابن عذارى المراكشي، وبعض أبيات منها في الروض المعطار

(١) يراجع ابن عذارى: البيان المغرب، ٣/ ٢٧٠ – ٣٠٤، وكذلك محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس، من ١٤٨ – ١٧٦.

(٢) يراجع ابن عذارى: البيان المغرب، ٣/ ٢٩٨، المراكشي: المعجب، ص٣٨٥، وكذلك دراسة الدكتور فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين.

للحميري (٩٠٠هـ)، وفي عدة كتب أخرى أشار إليها الدكتور مُحَمَّد عناني في تحقيقه للقصيدة[1].

ولقد تعددت مستويات التلقي في هذه القصيدة، فكان في المستوى الأول المتلقي المباشر المقصود وهو حاكم الدولة الموحدية المنصور؛ وذلك لأن القصيدة مدحية فيجب أن تكون موجهة بالأساس إلى هذا المتلقي، أما المستوى الثاني فيندرج تحت مسمى المتلقي الضمني الخاص، وهم المتلقون الموجودون لحظة الإنشاد ولكن لم يُقصدوا في عملية الإبداع بطريقة مباشرة وهم الشعراء، حيث يضعهم ابن مجبر في ذهنه لإظهار موهبته الفنية والتفوق عليهم في إطار التنافس على الإجادة أمام المنصور، أما المستوى الثالث المتلقي الضمني العام فهم عامة الناس في ذلك المكان.

(٢) السياق الثقافي

وهو العرف الأدبي واللغوي المسيطر على الشاعر لحظة إبداعه، وهو ينقسم إلى:

(أ) نوع الخطاب

سار ابن مجبر على التقاليد الشعرية المتعارف عليها من ناحية الشكل والمضمون؛ ولكنه لم يلجأ إلى بدء قصيدته بمقدمة طللية أو غزلية كما جرت العادة في التقاليد الفنية المتوارثة منذ العصر الجاهلي؛ بل افتتحها بالمدح مباشرة على عادة المحدثين من جهة، وربما بدأها كذلك بسبب سياق الموقف المحيط به حيث تريد الحشود تهنئة المنصور على انتصاره فلا مجال أمام الشاعر أن يبدأ قصيدته بمقدمة ثم يدخل إلى الغرض المقصود بعد ذلك، ومن هنا كان من المناسب البدء مباشرة في موضوعه من جهة أخرى.

ولقد بدأ ابن مجبر أول شطر في قصيدته مهاجمًا عدو المنصور، ثم ينتقل إلى مدح المنصور، ولكنه في البيت الثاني يصرح باسم هذا العدو مباشرة (ابن إسحاق) ثم

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٩٢.

استمر في هجائه والسخرية منه في معظم أجزاء القصيدة.

وتمسك ابن مجبر في قصيدته بالوزن الشعري المألوف والمتداول بكثرة عند الشعراء، فاعتمد على البحر البسيط، وكانت القافية في قصيدته هي قافية (الدال).

(ب) لغة الخطاب

تكشف طبيعة اللغة المستخدمة في القصيدة عن علاقة المبدع بالمتلقي المقصود؛ حيث اتخذت اللغة الطابع الرسمي من خلال ألفاظ وضمائر تدل على إدراك ابن مجبر للُبعد الاجتماعي للممدوح، فاستخدم ابن مجبر كاف الخطاب المتصلة بصيغة الجمع عدة مرات، والتي تدل على التعظيم مثل: (عدوكم– أمركم– عدواتكم– مقامكم– مناقبكم– طاعتكم– رضاكم– عدلكم– لكم)، وكذلك استخدم ابن مجبر ضمير المخاطب (أنتم) على الرغم من كونه يخاطب مفردًا؛ بل يصبح ممدوحه متماثلًا مع شخصية سيدنا سليمان وداود عليهما السلام بما يتضمنه ذلك من قدسية واحترام وتبجيل.

(جـ) معجم الشاعر

يختلف معجم الشاعر باختلاف الغرض من القصيدة، ففي قصائد المدح لا بد للشاعر أن يختار كلماته بعناية شديدة حتى يستطيع أن يحقق هدفه وهو الوصول إلى المكسب الوفير، وأن يكتسب حظًّا من السلطة باقترابه من الحاكم؛ فكان من البدهي أن يضفي الصفات المثالية على ممدوحه، فهو يجمع صفات سيدنا سليمان وسيدنا داود عليهما السلام، فهو النبيه، ورفيع القدر، والظل الظليل، والذي له مناقب لا تعد ولا تحصى، ومن ينال رضاه فقد كسب الدنيا والآخرة، أما من يخرج عن طاعته فهو خارج عن دين الله ولا يستحق دخول الجنة، ويصبح ابن إسحاق شبيهًا لقوم عاد وثمود في غيهم وكفرهم وتمردهم على الأنبياء، ويصبح يوم الحمة كيوم القيامة للأعداء.

ولقد استخدم ابن مجبر معجمًا وظف فيه الكلمات على نحو خاص وانحرف بها عن المعنى المألوف سواء على المستوى المعجمي أو المستوى الدلالي، وهذا ما ستحاول الدراسة الكشف عنه، مع الوضع في الاعتبار التغير الذي أصابها سواء على مستوى الدلالة أو النطق والكتابة، ومن هذه الكلمات:

- مخلافة (في البيت الثالث): وهي صيغة مبالغة من الفعل (خلف) وتعني كثرة الابتعاد، فيكون تأويل البيت، كيف ينال النجاح والفوز في الدنيا والآخرة وهو بعيد جدًّا عن طريق الحق والهداية، فهو مطرود من هذا الطريق.
- الجلاميد (في البيت الخامس): وهي تعني الصخور، ولقد جاءت في شعر امرئ القيس في قوله يصف فرسه: (الطويل)

مِكَـرٍّ مِفَـرٍّ مُقْبِـلٍ مُدْبِـرٍ مَعًـا   كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ[1]

ولكن السياق بين نص امرئ القيس ونص ابن مجبر مختلف، فامرؤ القيس يصف سرعة فرسه في المعركة مثل سرعة الصخرة الضخمة التي جرفتها السيول من أعلى الجبل، بينما شبه ابن مجبر الأعداء بالصخور ليوبخهم وليحتقرهم لأنهم لا يفهمون شيئًا ولا يحاولون أن يفهموا.

- مفؤود (في البيت العاشر): معناها في صحاح اللغة "الفُؤادُ: القلبُ، والجمع الأَفْئِدَةُ. وفَأَدْتُهُ فهو مَفْؤودٌ: أصبت فُؤادَهُ، وكذلك إذا أصابه داء في فؤاده"[2]؛ فابن مجبر يصف العدو بأنه (مروع القلب مفؤود) أي أنه مصاب في قلبه من شدة الفزع والخوف من جيش المنصور.
- خضراتهم (في البيت الثالث عشر): الخِضْرُ في اللغة الزرع الغض[3]، وقصد ابن

---

(١) امرؤ القيس: الديوان، ص١٩.

(٢) إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٨٤م، مادة (فأد).

(٣) مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، مادة (خضر).

مجبر المعنى الدلالي وهو الخير وليس المعنى الحرفي لها، فتأويل البيت هو أن مصائب الزمان

اجتمعت على أعداء الممدوح، وتسببت هذه المصائب في اجتثاث كل خير لهم.

- تعريد (في البيت الرابع عشر): التعريد في اللغة هو "الفِرار، وقال الليث: التعريد: سرعة الذهاب في الهزيمة"[1]، فالشاعر أراد أن يصف الحرب في ذروتها، فالأعداء يحاولون الفرار ولكن سيوف جيش الممدوح استطاعت اللحاق بهم، فلم يفدهم هروبهم بشيء.

ثانيًا: السياق المصاحب

ويُقصد به التفاعل المصاحب للحظة الإبداع سواء أكان تعبيرات لفظية أم غير لفظية، ومن ضمن التعبيرات غير اللفظية التنغيم وهو يظهر بوضوح في الاستفهام عندما يكون غرضه التعجب أو الاستنكار أو التعبير عن الدهشة، فـ"الجمل العربية تقع في صيغ وموازين تنغيمية هي هياكل من الأنساق النغمية ذات أشكال محددة، فالهيكل التنغيمي الذي تأتي به الجملة الاستفهامية وجملة العرض غير الهيكل التنغيمي لجملة الإثبات، وهن يختلفن من حيث التنغيم عن الجملة المؤكدة. فلكل جملة من هذه صيغة تنغيمية خاصة فاؤها وعينُها ولامها وزوائدها وملحقاتها؛ نغمات معينة بعضها مرتفع وبعضها منخفض وبعضها يتفق مع النبر وبعضها لا يتفق معه، وبعضها صاعد من مستوى أسفل وبعضها هابط من مستوى أعلى، فالصيغة التنغيمية منحنى نغمي خاص بالجملة"[2]، وهذا ما يتضح في قول ابن مجبر:

وكيــفَ يحظـــى بـــدُنيا أو بآخِــــرَةٍ ... مخلافــةٌ عـــن طريـــق الحَـــقّ مطـــرُودُ

فلقد ظهر التنغيم في هذا البيت في الاستفهام الذي غرضه الاستنكار والتبكيت

(١) أبو منصور محمد الأزهري: تهذيب اللغة، تحقيق محمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ٢/٢٠٠.

(٢) تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص٢٢٦.

لعدو المنصور، فابن مجبر يستنكر ما يفعله ابن إسحاق ويتساءل عن كيفية نجاته في الحياة الدنيا أو في الآخرة وهو مطرود من رحمة الله لأنه ملعون.

وكذلك في قوله:

لم يُصــغِ للــوعظِ لا قلبًــا ولا أُذُنًا   وكيــف تُصـغى إلى الـوعظِ الجلاميـدُ؟

حيث تبدى التنغيم في الاستفهام في الشطر الثاني، وكان الغرض منه الاستهزاء والسخرية من ابن إسحاق، وذلك حين ساوى بينه وبين الأحجار الصلدة التي لا تفهم ولا تسمع.

أَمَـا دَرَى لا درى عُقْـبَى عَـداوتِكم   كـلٌّ بحـدِّ حُسـامِ الحـق محصُـودُ

فالجملة الاعتراضية (لا درى) يتبدى فيها التنغيم، فهي جملة غرضها الدعاء على ابن إسحاق بعدم الفهم والإدراك.

أما بالنسبة للتعبيرات اللفظية فلم يرد في كتب التاريخ أو التراجم أي تعبيرات استحسان أو استهجان قد قام بها أي من المتلقين لحظة إنشاد القصيدة، وربما من المشروع أن نتصور جميعًا أن المنصور قد جلس على عرشه يستمع لابن مجبر بكل اهتمام وكذلك كل من حوله نظرًا لإيمانه بالقدرات الإبداعية لابن مجبر، والتي جعلته مُقدمًا عنده على كل شعراء زمنه كما أشارت هذه الدراسة في الفصل الأول.

ثالثًا: السياق اللاحق

ويُقصد به أثر القصيدة في المتلقي وما أدت إليه من ردود أفعال إيجابية أو سلبية تجاه المبدع أو ما أبدعه، ولقد وردت بعض التعليقات الإيجابية والسلبية لبعض قصائد ابن مجبر الأخرى في كتب التراجم، وكان لهذه التعليقات ظروف خاصة بها، حيث جاءت نتيجة التنافس بين الشعراء خاصة مع الجراوي، ولكن لم يرد لنا أي تعليقات على هذه القصيدة، ولعل ابن مجبر حظى بالقبول والاستحسان من الخليفة كالمعتاد، فلم يكن هناك ما يستحق أن يدونه كُتاب التراجم.

المعيار الثاني: السبك

أولًا : السبك النحوي

(١) الإحالة

(أ) الإحالة السياقية

تبدت الإحالة السياقية في القصيدة عندما أحال ابن مجبر بعض الضمائر على المنصور دون أن يذكر اسمه صراحة في القصيدة، وإن كان ذلك لا يعني الجهل بهوية المُتحدث عنه (الممدوح) عند طرفي الاتصال (الشاعر/المتلقي)، فالضمائر التي تعود على المنصور هي (عدوكم/ أمركم/ عدواتكم/ تحسده/ أنتم/ مقامكم/ مناقبكم/ طاعتكم/ رضاكم/ عدلكم/ دمتم/ لكم)، وجاء ضمير (ياء المتكلم) مرة واحدة فقط لكي يعبر عن شخصية الشاعر في كلمة (شِعْرِي)؛ وهذا إنما يدل على تركيز الشاعر على شخص الممدوح لتهنئته بالنصر ولمدحه بكثرة الخصال الصالحة فيه.

(ب) الإحالة النصية

– الإحالة السابقة

استخدم الشاعر الإحالة السابقة في الإشارة إلى ابن إسحاق الذي ورد اسمه صراحة في البيت الثاني، فتعددت الضمائر البارزة والمستترة المعبرة عنه مثل (يحظى/ له/ يصغ/ تراخى/ وريده/ درى/ ألقى/ ولى/ يبتغي/ ينجيه/ هو/ ظنه/ هبه)، كما ظهرت الإحالة أيضًا إلى جيش ابن إسحاق مثل (خضراتهم/ نازعتهم/ أنفسهم/ يفدهم/ هم/ ولوا/ صاحبه/ يغني/ يرجوه)، ويمكن أن تخلص الدراسة من هذه الإحالات إلى ترجيح أن ابن مجبر قد قصد في تركيزه على الإحالات أن يصور الهزيمة وتداعياتها عليهم تصويرًا دقيقًا.

(٢) الحذف

الحذف هو "جزء لا يتجزأ من عملية فهم النص وتفسيره، من خلال تفاعل

النص مع طرفي الإنتاج والتلقي (المنتج– المتلقي). فالحذف عملية اختيار يلجأ الكاتب إليها لتحقيق مقاصد معينة، ويسعى المتلقي إلى استنباط تلك المقاصد عبر قراءته للنص؛ في محاولة للكشف عن دور الحذف في صنع تماسك النص وخصوصيته"(١)، ولكي لا يسبب الحذف خللًا ما في النص فلقد "التقى رأي علماء العربية مع غيرهم من علماء اللغة حول وضع شرط للحذف، على درجة كبيرة من الأهمية؛ وهو ضرورة وجود دليل على المحذوف"(٢)، ويكون دور المتلقي الاهتداء إلى هذا الدليل اللفظي أو المعنوي لكي يستطيع أن يسهم في إكمال النص ويملأ فجواته الموجودة على مستوى البنية التركيبية، فيتحقق الترابط والتماسك على مستوى النص ككل، ومن هذا المنطلق يكون الحذف سمة من سمات النصية مما يُكسب كل قراءة للنص خصوصيتها.

ولقد قسم هاليداي ورقية حسن الحذف إلى ثلاثة أقسام، هي: الحذف الاسمي، والحذف الفعلي، والحذف العباري، وستقوم الدراسة بتناولهم مع إضافة الحذف الحرفي.

- حذف الاسم

ومن صوره حذفُ المبتدأ كما في قول ابن مجبر:

أَعْمَــى وَنُــورُ الهُـــدَى بَادٍ لَهُ وَكَذَا ... مَــنْ لَــمْ يُساعِــدْه تَوفِيــقٌ وَتَسْــدِيدُ

فهنا حذف المبتدأ وتقديره (هو أعمى)

وكذلك حذف المبتدأ في قوله:

يَـومٌ جـديرٌ بتعظيـــمِ الأنـامِ لَـــــهُ ... فيمـا يُقـاسُ بــهِ في حُسنِـــهِ عِيــدُ

فالمبتدأ المحذوف (هو) ويعود على يوم، ويكون تقدير الجملة (هو يوم).

---

(١) عزة شبل: علم لغة النص، ص١٧٤.

(٢) صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ٢/٢٠٧.

- **الحذف العباري**

وذلك مثل قوله:

قَدْ أَبْهَـــجَ الـدِينَ وَالدُّنيــا مُقَامُكُمُ   وَكَيْــفَ لا وَهْــوَ عنــد اللهِ مَحْمــــُودُ

فتقدير الجملة (وكيف لا يبهجهما وهو عند الله محمود)

ثانيًا: السبك المعجمي

(١) التكرار

(أ) التكرار المباشر للعنصر المعجمي

تعددت أشكال التكرار في القصيدة، منها قوله:

رأى الشَّقــاءَ ابـنُ إِسْحَـاق أَحَـقَّ بِـهِ   مِــــنَ السَّعـــادةِ والمجــُدودُ مجــدُودُ

فهنا جاء التكرار لتوكيد المصير السيئ الذي ينتظر ابن إسحاق، وأسهم وجود التكرار في نهاية البيت في إحداث سبك صوتي.

لم يُصــغِ للوعــظِ لا قــلبًا ولا أُذُنًــا   وكيــف تُصـغى إلى الوعــظِ الجلاميـدُ؟

استخدم الشاعر التكرار في هذا البيت مرتين؛ وذلك لكي يربط بين ابن إسحاق وبين الصخور التي لا تعي ولا تفهم ولا قيمة لها، فهذا التكرار غرضه التهكم والسخرية من عدو المنصور.

وتبدى التكرار في الجملة الاعتراضية في قوله:

أَمَا دَرَى –لا درى– عُقْبَىَ عَداوتِكم   كــلٌّ بحــدِّ حُســامِ الحــق محصُــودُ

حيث كان غرض ابن مجبر من الفعل المكرر الدعاء على ابن إسحاق بعدم الفهم.

وجاء التكرار رابطًا بين عدة أبيات، مثل قوله:

قَـدْ أَبْهَـــجَ الـدِينَ وَالـدُّنيا مُقَـامُكُمُ وَكَيْـــفَ لا وَهْـــوَ عنـــد اللهِ مَحْمُـــودُ

رِضَــاكُمُ الـدينُ والدُّنيــا وَعَدْلُكُـمُ ظِـلٌ ظَليـــلٌ علـى الأَيَّـــامِ مَمْـدُودُ

أفاد تكرار لفظ (الدين والدنيا) التأكيد على أهمية صلاح الدين والدنيا لكل إنسان، ففي البيت الأول الممدوح يفعل الخير للناس ويساعدهم؛ لذلك كان محبوبًا عند الله سبحانه وتعالى ومصدر فخر للدين وذاع صيته في الدنيا، أما في البيت الثاني أراد ابن مجبر أن يربط بين طاعة الممدوح ودينه ودنياه، فمن ينل رضا الممدوح فقد حَسُن دينه وفاز في دنياه.

وتبدى كذلك التكرار في قوله:

أَلْقَى الســـلاحَ وولَّـى يبتغي أمـدَا يُنجيــهِ وهــوَ مَــروُعُ القَلــبِ مفـــؤود

ولّوْا فلا صاحـبٌ عـن نفسِ صاحِبِهِ يُغـــني ولا والــدٌ يرجُـــــوهُ مولُـــودُ

فكان تكرار الفعل (ولّى) بدافع الاستقصاء والتوضيح لحال ابن إسحاق ولحال الأعداء، فالفعل الأول يبين لحظة هروب ابن إسحاق من الحرب وهو مذعور وخائف؛ بينما كان الفعل الثاني (ولوا) يظهر جيش ابن إسحاق وهو يترك كل شيء خلفه، فساهم التكرار في تحقق السبك المعجمي بين أبيات القصيدة.

(ب) التكرار الجزئي

تنوعت صور التكرار الجزئي في القصيدة، ومن هذه الصور التكرار الجزئي بين فعل ومصدر، في قوله:

وهبـهُ عـاشَ أليسَ المـوتُ أهـوَنَ مـن عيـــشٍ يُخالِطُــــهُ هـــمٌّ وتنكيـــدُ

فهنا الربط بين الفعل والمصدر يؤدي إلى السبك المعجمي بين شطري البيت.

وكذلك يتضح التكرار الجزئي بين الفعل والمشتق في قوله:

أضْحت على فضـلِهِ الأيامُ تحسـدُهُ إن النَّبيــهَ الرَّفيــعَ القَــدرِ محسُـــودُ

مما دعم السبك المعجمي والصوتي بين شطري البيت، حيث جاء التكرار في نهاية كل شطر.

وقد يكون التكرار الجزئي بين مشتقين (اسم فاعل/ اسم مفعول) كما في قوله:

ولّوْا فلا صاحبٌ عن نفسِ صاحبِهِ يُغني ولا والدٌ يرجُوهُ مولُودُ

حيث عزز التكرار الجزئي معنى شدة الفزع أثناء الهرب.

(٢) الترادف

- شبه الترادف

جاء شبه الترادف في القصيدة في قوله:

أَعْمَى وَنُورُ الهُدَى بَادٍ لَهُ وَكَذَا مَنْ لَمْ يُساعِدْه تَوفِيقٌ وَتَسْدِيدُ

فهناك شبه ترادف بين (توفيق) و(تسديد) وهما في شطر واحد.

ومثله قوله:

وهبهُ عاشَ أليسَ الموتُ أهوَنَ من عيشٍ يُخالِطُهُ همٌّ وتنكيدُ

ويعزز من الترابط بين شطري البيت من جهة، ويؤكد على تعاسة ابن إسحاق من جهة أخرى.

ثالثًا: السبك الصوتي

(أ) الوزن والقافية

عززت محافظة ابن مجبر على الوزن والقافية في القصيدة بصفة خاصة والديوان كله بصفة عامة على السبك الصوتي داخل القصيدة؛ حيث جاءت على البحر البسيط وقافية الدال.

(ب) التصريع

بدأ ابن مجبر قصيدته بالتصريع، في قوله:

عــدوكُم بخطــوبِ الــدهرِ مقصــودُ   وأمـــركُم باتصـــالِ النَّصـــرِ مَوعُـــودُ

حيث كان دوره إحداث سبك صوتي مبكر للقصيدة؛ وذلك حين يُفتح المجال من خلال التصريع لكي يتوقع المتلقي اللفظ المقابل في الشطر الثاني؛ مما يساهم في تدعيم السبك الصوتي.

(جـ) الجناس

كان للجناس الناقص دوره في قصيدة ابن مجبر؛ حيث امتد بطول القصيدة، مثل (موعود/ مطرود/ مورود/ محصود/ مفؤود/ مسدود/ معدود/ مولود/ محسود/ محمود/ مجهود/ ممدود)؛ فساهم كل هذا الجناس في تحقيق السبك الصوتي على مستوى القصيدة ككل.

المعيار الثالث: الحبك

(١) الترابط بين أجزاء القصيدة

وهو يتبدى في ثلاثة مواضع في القصيدة والتي تعد مفاصل القصيدة، هذه المواضع هي: حسن الابتداء، وحسن التخلص، وحسن الانتهاء، وسنتوقف أمامها بالدراسة:

(أ) حسن الابتداء

بدأ ابن مجبر قصيدته بقوله:

عــدوكُم بخطــوبِ الــدهرِ مقصــودُ   وأمـــركُم باتصـــالِ النَّصـــرِ مَوعُـــودُ

فيعد التصريع في هذه القصيدة أول ما يتلقفه المتلقي، ولقد اعتبره النقاد من

باب العناية بالمطالع من باب "كلما ازداد التماثل، ازدادت الطبيعة الإيقاعية التي تؤكد شاعرية الصياغة"(١)، فالمتلقي يستدل على القافية من الشطر الأول مما يهيئه نفسيًّا لاستقبال القصيدة ككل بقبول حسن.

ومن الملاحظ أيضًا أن ابن مجبر كثّف من حضور حرف (الدال) في مفتتح قصيدته؛ حيث تكرر أربع مرات في (عدوكم- الدهر- مقصود- موعود)، هذا التكرار الصوتي له أيضًا دوره في زيادة الإيقاع الموسيقي الذي تطرب له الأُذن وهذا من ناحية الشكل.

أما المضمون فقد بدأ ابن مجبر قصيدته بالدخول مباشرة إلى غرضه دون أن يبدأ بمقدمة تقليدية على عادة القدماء؛ فتحدث عن المصائب التي تتوالى على عدو الممدوح (ابن إسحاق)؛ بينما تتوالى الانتصارات على الممدوح (المنصور) في الوقت ذاته.

(ب) حسن التخلص

وهو أن ينتقل الشاعر من معنى إلى آخر دون أن يشعر المتلقي بعملية الفصل بينهما؛ فيكون كلامه متصلًا متماسكًا، ويكون حسن التخلص دليلًا على القدرة الإبداعية للشاعر، ولقد

ظهر حسن التخلص في القصيدة في قوله:

ولّوْا فلا صاحبٌ عن نفسِ صاحبِهِ يُغني ولا والدٌ يرجُوهُ مولُودُ

يَومٌ جديرٌ بتعظيمِ الأنامِ لَهُ فيما يُقاسُ بهِ في حُسنِهِ عِيدُ

ففي البيت الأول يتحدث الشاعر عن أهوال يوم معركة الحمة على الأعداء، وكيف أنها جعلت كل جندي في جيش ابن غانية يتخلى عن كل شيء حتى ينجو

(١) محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، دار المعارف، مصر، ١٩٩٣م، ص٣٦٤

بحياته، في مشهد يقترب كثيرًا من مشهد يوم القيامة، ثم ينتقل للحديث عن اليوم ذاته ولكن من جهة المنتصر، فيصبح يومًا خالدًا يتذكره الناس بكل فخر ويتذكرون سعادتهم المفرطة بهذا الانتصار العظيم، فانتقل بنا ابن مجبر من لحظات الألم والشقاء التي يعاني منها الأعداء، إلى لحظات المجد والفرح والسعادة دون أن نشعر بأن هناك انفصالًا بين المعنيين، لأنه استخدم رابطًا مشتركًا وهو المعركة.

(جـ) حسن الانتهاء

يُظهر حسن الانتهاء قدرة الشاعر على الخروج من القصيدة بطريقة سلسة ومثيرة لإعجاب المتلقي، وتعد النهاية التي تنتهي بالدعاء أو بالحكمة من أفضل النهايات التي تنتهي بها قصيدة المدح في التقاليد الفنية المتوارثة، وسار ابن مجبر على هذه التقاليد في قصيدته، فختمها بقوله:

دُمْـتُمْ حَيَـاة مـدَى الـدُّنيا ودَاَم لَكُـمْ نَصْــرٌ وفَــتْحٌ وتمكِــينٌ وتَأْييــدُ

فهي نهاية دعائية مرتبطة بموضوع القصيدة، فابن مجبر يدعو له بطول العمر وأن تستمر انتصاراته على أعدائه، وأن يفتح المزيد من المدن لكي يتوسع سلطانه ويمتد في كل مكان.

(٢) العلاقات الدلالية بين القضايا

وهي أشكال الترابط الدلالي الموجودة بين القضايا، وهي تنقسم إلى أربع علاقات أساسية هي التفسيرية والسببية والمقابلة والمحاكاة، ويندرج أسفل هذه العلاقات جميع أنواع الترابط الدلالي الفرعية.

أولًا: العلاقة التفسيرية

(أ) الإيضاح بعد الإبهام

ظهرت هذه العلاقة في القصيدة في قوله:

ولّوْا فلا صاحبٌ عن نفسِ صاحبِهِ يُغـني ولا والـدٌ يرجُـوهُ مولُـودُ

فلقد استخدم ابن مجبر الفعل (ولّوْا) في أول البيت والذي يدل على الهرب، ثم أخذ يصور كيفية هذا الهروب من هذه المعركة المروعة، فكل إنسان وضع حياته نصب عينيه فهرب لا يلوي على شيء مطلقًا مما حوله، وهذا يعد من باب التفصيل بعد إجمال.

(ب) التذييل

وهو تعقيب الجملة بجملة أخرى متفقة معها في المعنى توكيدًا لمنطوقها أو لمفهومها، وهو ينقسم إلى قسمين:

١- **ما يجري مجرى المثل:** ويُقصد بذلك ما استقل معناه ولم يرتبط بما قبله، مثل قوله:

لم يُصـغِ للـوعظِ لا قلبًـا ولا أُذُنًا وكيـف تُصـغى إلى الـوعظِ الجلاميـدُ؟

يصف شاعرنا حالة ابن غانية الذي رفض أن يستمع إلى النصيحة، فهو مثل الأحجار التي لا تسمع ولا تعي ما حولها، فتأتي العلاقة الثانية تذييلًا للعلاقة الأولى ومؤكدة لمعناها.

٢- **ما لا يجري مجرى المثل:** فهو يؤكد معنى ما قبله دون أن يستقل عنه مثل قوله:

أَمَا دَرَى -لا درى- عُقْبَى عَداوتِكم كـلٌّ بحـدِّ حُسـامِ الحـق محصُـودُ

فالشطر الثاني من البيت يوضح عقوبة عَدَاء ابن غانية للمنصور وهي القتل لأنه ظلم نفسه ومن معه، وهو تذييل للشطر الأول، ولا يمكن أن يستقل الشطر الثاني بمعناه عن الأول.

(ج) الاحتراس

وفيه يحترس المبدع من أن يقع أي لبس لدى المتلقي في فهم المعنى المقصود؛ وذلك في قوله:

جَّـــتْ ثَمُـــودٌ وَعَــادٌ فِي ضَلاَلِهِـــمُ   وَلَـــمْ يَــدَعْ صَالِــحٌ نُصْحًــا ولا هُــودُ

يُعبر ابن مُجبر في هذا البيت عن مدى ضلال قوم ثمود وعاد، ويدفع أي توهم قد يحدث للمتلقي بدعوى أن قوم ثمود وعاد لم يأتهم رسول من الله أو أن من جاء لينصحهم لم يصبر عليهم حتى يؤمنوا، فيحترس لذلك شاعرنا ويشدد على أن سيدنا صالح وسيدنا هود –عليهما السلام– لم يبخلا بأي جهد أو نصيحة لقومهما ولكن قومهما لم يستجيبا في النهاية وأصرا على المعصية.

(د) الاستقصاء

حاول ابن مجبر في القصيدة أن يتوقف أمام مشهدين ويستقصيهما من جميع جوانبهما؛ ففي المشهد الأول يتوقف أمام مشهد علي ابن إسحاق بداية من رسالة المنصور له للدخول في طاعته، ثم رفض ابن إسحاق لها ودخوله في معركة دموية مع المنصور ثم هزيمته وفراره من مكان إلى آخر وهو يشعر بالهم والحزن؛ وذلك في قوله:

أَعْمَـــى وَنُـــورُ الهُـــدَى بَادٍ لَهُ وَكَذَا   مَـــنْ لَـــمْ يُساعِـــدْه تَوفِيــقٌ وَتَسْــدِيدُ

وهبهُ عاشَ أليسَ المـــوتُ أهوَنَ من   عيـــــشٍ يُخالِطُـــــهُ هـــمٌّ وتنكيـــــدُ

أما المشهد الثاني فهو مشهد جيش الأعداء وهو يتعرض لهذه الهزيمة حيث حدثت المذبحة المروعة، ولم ينجُ من الجيش إلا القليل؛ وذلك بشق الأنفس، وتبدى هذا الاستقصاء في قوله:

أَنْحَى الزَّمَانُ على الأَعْداءِ وَاجتَهَدَتْ   فِي قَطْــعِ خَضْـــرَاتِهم أَحدَاثُـــهُ السُّـــودُ

ولوْا فلا صاحـبٌ عن نفسِ صاحبِهِ   يُغْــني ولا والـــدٌ يرجُــــــوهُ مولُـــودُ

ثانيًا: العلاقة السببية

(أ) التعليل

كان لهذه العلاقة حضور في شعر ابن مجبر في قوله:

أضْـحت علـى فضـلِهِ الأيامُ تحسـدُهُ   إن النَّبيـــهَ الرَّفيـــعَ القَـــدرِ محسُـــودُ

ففي هذا البيت يعلل ابن مجبر سبب حسد الأيام للمنصور، وذلك لأنه ذو مكانة عالية يتجاوز بها جميع الناس بكرمه وفضله عليهم، ومن هنا جاء الحسد له من الأيام، فسيرته عطرة بين الناس ولن تنتهي أبدًا، فجاء التعليل لزيادة تقرير مضمون الكلام لدى المتلقي.

(ب) علاقة التطابق بين الإجابة والسؤال

ظهرت هذه العلاقة في القصيدة عبر صورتين:

– الصورة الأولى: سؤال لا يحتاج إلى إجابة

وكيـفَ يحظـــى بدُنيـــا أو بآخِـــرَةٍ مخلافــةٌ عــن طريــق الحـــقّ مطــرُودُ

يتساءل الشاعر في هذا البيت في استنكار واضح لكيفية حصول ابن إسحاق على مكانة رفيعة في الدنيا والآخرة، وهو منغمس في الضلالة وبعيد عن الحق تمامًا، فهذا السؤال لا يحتاج إجابة لأنه في طياته يحمل النفي عن وصول ابن إسحاق للفلاح في الدنيا أو الآخرة.

وكذلك قوله:

لم يُصـــغِ للوعـظِ لا قلـبًا ولا أُذُنًـا وكيـف تُصغـي إلى الوعـظِ الجلاميـدُ؟

استخدم الشاعر الاستفهام في هذا البيت بغرض التهكم والسخرية؛ حيث أراد ابن مجبر أن يعبر عن حقيقة أن ابن إسحاق عدو المنصور لم يستمع باهتمام إلى النصائح التي وجهت له، فجاء الاستفهام من خلال التهكم عليه والسخرية منه حين يصوره بالأحجار التي لا تسمع ولا تبصر ولا تفهم.

ومثل قوله:

وهبـهُ عـاشَ أليسَ المـوتُ أهـوَنَ مـن عيـــــشٍ يُخالِطُـــــهُ هـــمٌّ وتنكيـــدُ

ففي هذا البيت يطرح الشاعر سؤالًا منفيًّا يوضح من خلاله العذاب الذي يجده

ابن إسحاق في التنقل بين الأماكن هربًا من الممدوح بعد هزيمته؛ فيأتي السؤال هنا للتحقير والاستهانة والتعجب من صبر ابن إسحاق على هذه المهانة التي يجدها، وجاءت صيغة النفي في السؤال لتحمل معنى الإجابة ولكن بطريقة غير مباشرة.

– الصورة الثانية: سؤال يعقبه إجابة

وذلك في قوله:

قَدْ أَبْهَجَ الدِينَ وَالدُّنيا مُقَامُكُمُ ... وَكَيْفَ لا وَهْوَ عند اللهِ مَحْمُودُ

فمعنى البيت أن الدين والدنيا قد شعرا بالبهجة والسعادة لمقام الممدوح، ثم يطرح ابن مجبر سؤالًا من خلال أداة الاستفهام (كيف) ويكون غرضه النفي لتعظيم الممدوح، ثم يجيب عن هذا السؤال (هو عند الله محمود)، فمثل الاستفهام هنا أداة للربط بين معنيين؛ الأول هو المعنى المراد تعيينه من خلال السؤال، والثاني هو المعنى الفعلي الذي تتضمنه الإجابة المقصودة من المبدع.

(ج) **التتابع**

تتابع الأحداث في قصيدة ابن مجبر لتنتج لنا نصًّا متماسكًا؛ حيث تعالقت كل جملة بما يليها من خلال الحكي الذي يخضع للتتابع الزمني؛ وذلك في قوله:

والسيفُ أبلغُ فيمن لَيسَ يَردَعُهُ ... عن الغوايةِ إبعادٌ وتهديدُ

ولوْا فلا صاحبٌ عن نفسِ صاحبِهِ ... يُغني ولا والدٌ يرجُوهُ مولُودُ

فالأحداث تتابع في هذه الأبيات بداية من نصح المنصور لابن إسحاق وطلبه أن يدخل في طاعته، ورفض ابن إسحاق ذلك؛ فيتوجه المنصور بجيشه لمواجهته، ولكن ابن إسحاق يهرب من المعركة وهو يرتعد من الخوف ولا يجد مكانًا يلجأ إليه، بينما جيشه يعاني من الضربات القاتلة لجيش المنصور، فيصبح عدد القتلى كعدد الرمال في كثرته، ويحاول كل جندي من الأعداء أن يهرب دون أن يفكر لحظة في انتظار أي إنسان مهما كانت قرابته له من هول المذبحة.

ثالثًا علاقة المقابلة

تتبدى هذه العلاقة عندما يعقد الشاعر مقابلة بين حدثين أو أكثر، وذلك مثل قوله:

عَدُوُّكُـمْ بِخُطُـوبِ الدَّهـــرِ مَقْصُـودُ وأَمــرُكُمْ باتّصـــال النَّصْـــرِ مَوْعُـــودُ

ففي هذا البيت عقد الشاعر مقابلة بين حال الأعداء وحال الممدوح بعد انتهاء المعركة؛ فالأول تلاحقه مصائب الزمن أينما ذهب بسبب خسائره الكبيرة، أما حال المنصور فهو السعادة لتتابع انتصاراته على الأعداء، فالمقابلة هنا تربط بين علاقتين على النقيض وهي تساهم في توضيح المعنى وتأكيده.

رابعًا علاقة المحاكاة

(أ) التماثل

وهي علاقة تقوم على تكرار المعاني ذاتها بين البنى الكبرى للنصوص؛ فتبدت علاقة التماثل حين توقف ابن مجبر عند علاقة المنصور بأعدائه، فهو يهددهم أولًا لكي يبتعدوا عن أرضه ولا يعيثوا فسادًا فيها، فإن أَبَوا فالسيف مستعد وجاهز لردعهم بقسوة، وذلك مثل قوله:

وَالسـيفُ أَبْلـغُ فِـيمنْ لَـيْسَ يَرْدَعُـهُ عَــنْ الغِوايـــةِ إِبْعَـــادٌ وَتَهْـــدِيدُ

مع قوله: (البسيط)

مَـنْ لَمْ يُؤَدَّبْـهُ تَأْديـبُ الكِتَـابِ فمـا لَـــهُ بِغَـــير ذُبَابِ السَّـــيفِ تَأْدِيـــبُ[1]

ففي البيت الأول يتحدث الشاعر عن الخارجين عن سلطة المنصور الذين إذا لم يردعهم رسالة السلطان لهم فليس لهم إلا السيف، فهو الكفيل بهم ويتماثل هذا في المعنى مع قوله في البيت الثاني حيث يكون السيف هو الرادع عندما لا يفلح مع

(١) ابن مجبر: الديوان، ص٨٤.

هؤلاء رسائل النصح والإرشاد.

(ب) التكرار

جاء التكرار في قصيدة ابن مجبر في سياق المدح، كما في قوله:

قَدْ أَبْهَجَ الدِينَ وَالدُّنيا مُقَامُكُمُ ... وَكَيْفَ لا وَهْوَ عند اللهِ مَحْمُودُ

جَارَى مَنَاقِبكُم شِعْرِي فَقَصَّرَ عَنْ ... بُلُوغِ أَدْنَى مَدَاها وَهْوَ مَجْهُودُ

مَنْ لَيْسَ مُعْتقِدًا إِيجَابَ طاعَتِكُم ... فَلَيْسَ يُغْنِيهِ إِيمَانٌ وَتَوْحِيدُ

رِضَاكُمُ الدينُ والدُّنيا وَعَدْلُكُمُ ... ظِلٌ ظَلِيلٌ على الأَيَّامِ مَمْدُودُ

فلقد كرر الشاعر (الدين والدنيا) في البيت الأول والرابع، ففي البيت الأول جاء (الدين والدنيا) مفعولًا به للفعل (أبهج)؛ حيث يقول الشاعر إن وجودكم قد أحدث البهجة للدين والدنيا، لأن انتصارات الممدوح تجعل راية الإسلام ترفرف على أماكن كثيرة وتُعلي من شأن الدولة، أما في البيت الرابع فجاء (الدين والدنيا) مرتبطًا بـ(رضاكم)، فمن يحصل على رضا المنصور فلقد حصل على الدين وكذلك على الدنيا، وأفاد التكرار هنا التأكيد على المكانة العظيمة التي يتمتع بها الممدوح عند الله والناس.

خامسًا: علاقة الاعتراض

تبدت علاقة الاعتراض في قصيدة ابن مُجبر في قوله:

أَمَا دَرَى -لا درى- عُقْبَى عَداوتِكم ... كلٌّ بحدِّ حُسامِ الحق محصُودُ

فالجملة الاعتراضية هي (لا درى) جاءت دعائية عليه بعدم الفهم والإدراك لخطورة عقوبة العداء مع المنصور وهي القتل بسيف الحق.

(٣) الإطار

يعتمد طرح مفهوم الإطار على المخزون الثقافي الجمعي والذي يرتبط ارتباطًا

وثيقًا مع الموضوع الآني؛ وذلك من خلال التشابه بين السياقين، فيقول ابن مجبر:

أَلْقَى الســـلاحَ وولَّـى يبتغي أمـدَا يُنجيــهِ وهــوَ مَــروُعُ القَلــبِ مفـــؤود

مـا مـر يومًـا ببـابِ ظنِّـــــهِ سبَبًـا إلى الــتخلصِ إلا وهــوَ مَســـــدُودُ

أنحى الزمانُ على الأعداء واجتهدت في قَطْـعِ خضــراتِهِم أحداثُــهُ الســوُدُ

يُذكر الشاعر في هذه الأبيات مشهد هروب ابن غانية من معركة الحمة؛ فإطار الحرب هنا يضم الذوات المتصاحبة من المنصور وعدوه ابن غانية، وأدوات الحرب مثل السيوف والرماح، والنشاط المصاحب هنا هو الكر والفر من جبهة المعركة، ثم يذكر حال جيش ابن غانية الذي تقطعت أوصاله، وأخذهم السيوف من كل مأخذ، فهم إما صريع أو جريح أو هارب لا يلوي على شيء مطلقًا، وهذا يتفق تمامًا مع ما تختزنه الذاكرة لصورة المعركة بصفة عامة؛ فهي لا بد أن يتوافر في المعركة أسلحة للقتال، ويتقاتل جيشان أو أكثر، وتكون نتيجة المعركة انتصار لجيش على آخر في معظم الأوقات.

(٤) التغريض

يبدأ الشاعر قصيدته بكشف المصائب التي تتوالى على الأعداء وعلى النقيض تمامًا عند المنصور؛ حيث تغمره السعادة والفرحة بالانتصارات، ثم يسوقنا البيت الأول إلى البيت الثاني من خلال تصريحه عن العدو المقصود وهو (ابن إسحاق) الذي يعيش في الشقاء ولا يجد الراحة في أي مكان، ثم يحدد الشاعر نوع الشقاء الذي يرسف فيه فهو شقاء في الدنيا بسبب مطاردة المنصور له، وفي الآخرة هو مطرود من رحمة الله.

عَدُوُّكُــمْ بِخُطُــوبِ الدَّهــرِ مَقْصُــودُ وأَمــرُكُمْ باتّصـــال النَّصْــرِ مَوْعُـــودُ

رأى الشَّقـــاءَ ابنُ إِسْحَـاق أَحَقَّ بِهِ مِـــنَ السَّعـــادةِ والمجــُدودُ مجــدُودُ

وكيفَ يحظــى بدُنيــا أو بآخِــــرَةٍ مخلافــةٌ عــن طريــق الحـــقّ مطــرُودُ

ثم يبدأ الوصف المعنوي لهذا العدو، فيقول:

أَعْمَـــى وَنُـــورُ الهُـــدَى بَادٍ لَــهُ وَكَــذَا مَـــنْ لَـــمْ يُساعِـــدْه تَوفِيـــقٌ وَتَسْـــدِيدُ

لـــم يُصـــغِ للـوعظِ لا قلـــبًا ولا أُذُنًا وكيـــف تُصـــغى إلى الـــوعظِ الجلاميـــدُ؟

لجَّــــــتْ ثَمُـــودٌ وَعَـــادٌ في ضَلالِهِـــمُ وَلَـــمْ يَـــدَعْ صَـــالِحٌ نُصْحًـــا ولا هُـــودُ

فهو لا يهتدي إلى الحق على الرغم من وضوحه له، ولم يستمع إلى النصح المتكرر ولم يعبأ به، ويطرح شاعرنا سؤالًا غرضه تبكيت ابن إسحاق عندما جعله مثل الأحجار الصلدة التي لا تسمع ولا تفهم، ثم يستدعي قصص الأمم السابقة ليقارن بطريقة غير مباشرة بينهم وبين ابن إسحاق، فثمود وعاد لم يستمعوا إلى النصح على الرغم من نصح سيدنا صالح وهود المتكرر لهم.

والسيـــفُ أبلـــغُ فيمـــن لَيسَ يَردَعُهُ عـــن الغوايــــةِ إبعــــادٌ وتهديـــــدُ

أوْلَى لـه لـو تراخـى ساعـــةً لَغَـــــدا وريـــدُهُ وهـــوَ بالخَطِّـــــيِّ مَـــورُودُ

ثم يظهر الشاعر عاقبة عدم الاستماع للنصح، فالسيف أبلغ في الردع إذا أصر على العصيان وعدم طاعة المنصور، ولو أعطى نفسه وقتًا ليفكر ويتدبر لكان أفضل له، ثم يقول:

أَمَا دَرَى –لا درى– عُقْبَى عَداوتِكم كـــلٌّ بحـــدِّ حُســامِ الحـــق محصُـــودُ

ولكنه استمر في العصيان لأنه لم يدرك العاقبة إلا عندما رأى سيف الحق يحصد رقاب الأعداء، وكان الفاعل المستتر (هو) للفعل (درى) الذي يدل على ابن إسحاق، وكذلك الضمير (كم) في كلمة (عداوتكم) المعبر عن الممدوح هما الرابطان بين البيت السابق واللاحق.

ثم يبدأ ابن مُجبر وصف ابن إسحاق في المعركة عندما رأى العقاب رأي العين،

فيقول:

أَلْقَى السـلاحَ وولَّى يبتغي أمـدَا   يُنجيـهِ وهـوَ مَـروُعُ القَلـبِ مفـؤود

ما مر يومًا ببـابٍ ظنِّـهِ سبَبًـا   إلى الـتخلصِ إلا وهـوَ مَسـدُودُ

وهبهُ عـاشَ أليسَ المـوتُ أهـوَنَ من   عيـشٍ يُخالِطُـهُ هـمٌّ وتنكيـدُ

فلقد هرب من أرض المعركة وهو يرتعد بشدة بعدما ألقى سلاحه، وأدرك أنه محاصر عندما وجد أن كل الأبواب سُدت في وجهه ولم يجد ملجأً يهرب إليه، ثم يطرح الشاعر فرضية عن نجاة ابن إسحاق من هذا الحصار الخانق، ويتساءل ابن مجبر عن قيمة الحياة لابن إسحاق وهو مطارد ولا يستطيع أن يعيش حياة طبيعية فيفضل له الموت على هذه الحياة المريرة.

ومن خلال ابن إسحاق ينتقل ابن مُجبر لتصوير جيش الأعداء، فيقول:

أَنْحَى الزَّمَانُ على الأَعْداءِ وَاجتَهَدَتْ   فِي قَطْـعِ خَضْـرَاتِهِم أَحدَاثُـهُ السّـُودُ

وَنـازَعَتْهُمْ نُفُـوسُ الهِنْـدِ أَنْفُسَـهمْ   فَلَـمْ يُفِـدْهُم على الهَيْجَـاءِ تَعْرِيـدُ

فَهُمْ على التُّربِ صَرْعى مِثْلِهُ عَـدَدا   إنْ كـان يُقْضَـي بأنَّ الـتُّربَ مَعْـدُودُ

ولّوْا فلا صاحـبٌ عن نفسِ صاحبِهِ   يُغـني ولا والـدٌ يرجُـوهُ مولُـودُ

فالأعداء يمرون بظروف بالغة الصعوبة وتحولت حياتهم لجحيم، وتسابقت السيوف في انتزاع أرواحهم فلم يكن لديهم الوقت للهروب منها، فأصبح عدد القتلى مثل عدد الرمال كثرة، ثم يستكمل المشهد ويصف مشهد هروب بعض الأعداء من المعركة وتركهم كل ما بأيديهم، حيث انفضت علاقة الصداقة والبنوة بين جنود ابن إسحاق رغبة في التشبث بالحياة.

ثم يُعرجُ الشاعر على وصف هذا اليوم في معسكر الموحدين فلقد أصبح عيدًا سعيدًا بهذا الانتصار الضخم الذي تحقق بفضل حكمة المنصور وعظمته، ثم ينتقل

الشاعر لمدح المنصور فيقول:

يَومٌ جديرٌ بتعظيمِ الأنامِ لَهُ ... فيما يُقاسُ بهِ في حُسنِهِ عِيدُ
أضْحت على فضلِهِ الأيامُ تحسدُهُ ... إن النَّبيهَ الرَّفيعَ القَدرِ محسُودُ
أَنْتُمْ سُليمانُ في المُلْكِ العَظِيمِ وفي ... طُولِ التَّهجُدِ في المِحْرَاب دَاوُودُ
قَدْ أَبْهَجَ الدِينَ وَالدُّنيا مُقَامُكُمُ ... وَكَيْفَ لا وَهْوَ عند اللهِ مَحْمُودُ
جارى مناقبكُم شعري فقصَّرَ عن ... بلوغِ أدنى مداها وهو مجهُودُ
من ليسَ معتقدًا إيجابَ طاعتِكُم ... فليسَ يُغنيهِ إيمانٌ وتوحيدُ
رضاكُمُ الدينُ والدنيا وعدلُكُم ... ظِلٌ ظليلٌ على الأيامِ ممدُودُ
دُمتُم حياةَ مدى الدنيا ودامَ لَكُم ... نصرٌ وفتحٌ وتمكينٌ وتأييدُ

وتخلق الضمائر حالة من التماثل مع التشبيهات العديدة داخل الأبيات، فضمير المخاطب (أنتم) يعود على الممدوح الذي يُشبهه بسيدنا (سليمان) عليه السلام في قوته وسيطرته على مساحات شاسعة من الأرض، وجاء حرف العطف (و) ليربط بين الضمير والتشبيه الآخر بسيدنا (داود) عليه السلام رغبة في إضفاء صفة التقوى على الممدوح، ثم يستكمل الشاعر مدحه للمنصور بأنه مصدر بهجة للدين والدنيا، ثم يصرح الشاعر بأنه حاول أن يعدد صفات ممدوحه لكنه بعد طول وصف فشل في الإلمام بها لكثرتها، ثم يدعو الشاعر في آخر القصيدة للممدوح بحياة مديدة واستمرار الانتصارات على الأعداء.

فلقد اعتمد الشاعر على الأسماء وعلى ضمائر المخاطب والغائب، هذه الضمائر أحالت تارة إلى الممدوح وتارة أخرى إلى العدو من بداية القصيدة إلى نهايتها، مما يوضح كيفية ترابط القضايا المفردة والتي تُكون في مجموعها البنية الكبرى للنص.

(٥) البنية الكبرى

يُمكن أن يساهم السياق –الذي تناولته الدراسة في بداية هذا الفصل– في تحديد البنية الكبرى لهذه القصيدة؛ لأن السياق هو الذي سيقوم بتحقيق الترابط بين البنى الصغرى التي تنوعت داخل القصيدة ومعها تبدلت مشاعر المبدع من شعور بالسخط إلى السعادة إلى الرضا، ولكن هذا الانفصام الظاهري للبنى الصغرى ينضوي تحت قضية كبرى واحدة، والبنى الصغرى في القصيدة هي:

١- من البيت الأول إلى البيت السادس: توقف فيها الشاعر عند قضية تمرد ابن إسحاق ومحاولة المنصور نصحه مرة وتهديده مرة أخرى ولكنه لا يستمع إلى أحد.

٢- من البيت السابع إلى البيت الثاني عشر: وفيه يتحدث الشاعر عن هروب ابن إسحاق عقب هزيمة المنصور له، وحالته النفسية السيئة وشعوره بالمطاردة والشقاء الممتد.

٣- من البيت الثالث عشر إلى البيت السادس عشر: يصف فيه ابن مُجبر الحالة الرثة لجنود ابن إسحاق بعد المعركة، فهم إما صَرعى أو جرحى أومطاردون من جيش المنصور.

٤- البيت السابع عشر: يتحدث فيه شاعرنا عن فرحة النصر والسعادة الغامرة التي انتابت الناس لهذا الانتصار العظيم.

٥- من البيت الثامن عشر إلى البيت الثالث والعشرين: يمدح ابن مُجبر المنصور ويعدد مناقبه، ويضفي عليه بعض التشبيهات التي بها قدر من المبالغة.

٦- البيت الرابع والعشرون: يختتم به الشاعر قصيدته بالدعاء للمنصور.

وبعد هذا العرض للبنى الصغرى يمكن أن تستخلص الدراسة أن هناك رابطًا قويًّا يجمع بينها على مستوى الشكل والمضمون، فمن ناحية الشكل كان هناك وحدة

الوزن والقافية، أما على مستوى المضمون فكان هناك وحدة الموقف ووحدة المبدع ووحدة المتلقي المباشر والمتلقي الضمني؛ وذلك في إشارة واضحة إلى أن القصيدة هي كل متكامل متعدد الأجزاء، ومن هنا يمكن أن تحدد الدراسة أن البنية الكبرى لهذه القصيدة هي مدح المنصور على فتحه لمدينة قابس.

المعيار الرابع: القصدية

يمكن أن نصنف المقاصد في هذه القصيدة إلى قسمين، هما المقصد المباشر والمقصد غير المباشر، ويتمثل المقصد المباشر في هذه القصيدة في المدح، حيث قصد ابن مجبر أن يمدح المنصور ويهنئه على انتصاره في معركة الحمة على ابن إسحاق ابن غانية وفتحه لمدينة قابس، فيبدأ قصيدته بقوله:

عَدُوُّكُــــمْ بِخُطُــوبِ الدَّهـــرِ مَقْصُـــودُ	وأَمــــرُكُمْ باتّصـــــال النَّصْــــرِ مَوْعُــــودُ
رأى الشَّقـــــاءَ ابــنُ إِسْحَـــاق أَحَـقَّ بِـهِ	مِـــــنَ السَّعــــــادةِ والمجـــُـدودُ مجــــدُودُ
وكيـــفَ يحظـــــى بدُنيـــــا أو بآخِـــــرَةٍ	مخلافــــةٌ عــــن طريــــق الحــــقِّ مطـــرُودُ
أَعْمَـــى وَنُـــورُ الهُـــــدَى بَادٍ لَـهُ وَكَـذَا	مَـــــنْ لَــــمْ يُساعِـــدْه تَوفِيـــقٌ وَتَسْـــدِيدُ
لــــم يُصــــغِ للـوعظِ لا قلـــبًا ولا أُذُنًا	وكيـــف تُصـــغى إلى الـــوعظِ الجلاميـــدُ؟
لجَّـــــــتْ ثَمُـــــودٌ وَعَـــادٌ في ضَلالِهِـــــمُ	وَلَــــمْ يَـــدَعْ صَـــالحٌ نُصْحًـــا ولا هُـــودُ

اعتمد ابن مجبر في قصيدته المدحية على الوصف والإخبار وهما من الأفعال الإنجازية غير القابلة للأداء، فبداية ابن مجبر للقصيدة تحقق مبدأ المناسبة لغريس، حيث تتفق هذه البداية مع سياق الموقف من حيث الإشارة إلى المعسكرين المتحاربين، وقصد ابن مجبر أن يبدأ بمعسكر الأعداء لجذب انتباه المتلقي المقصود إلى المعسكر الآخر وما فيه من مشاعر الحزن والألم مما يزيد من سعادة الممدوح، ثم ينتقل إلى معسكر الممدوح ليصف السعادة فيها، وكان للتصريع دوره في إحداث أثر

موسيقي في نفس المتلقي المقصود بصفة خاصة والمتلقين الآخرين بصفة عامة.

وينتقل مرة أخرى ابن مجبر إلى وصف حالة ابن إسحاق معتمدًا على التضاد بين (السعادة/الشقاء)، ثم يلجأ إلى الاستفهام المجازي (كيف يحظى بدنيا أو بآخرة) كفعل إنجازي غير مباشر غرضه النفي والاستنكار، ثم يستفهم مرة أخرى (كيف تصغي إلى الوعظ الجلاميد) وإن كان هنا الفعل الإنجازي غير المباشر غرضه التوبيخ والاستهزاء، ويعد (لم يصغ للوعظ) فعلًا مركبًا من ثلاثة أفعال بسيطة هي الفعل الحرفي هو رفض ابن إسحاق للوعظ، الفعل القصدي هو الإشارة إلى الممدوح كواعظ ديني له قيمته ويقوم بفعل الوعظ للمارقين عن الدين، الفعل التأثيري هو تعظيم الممدوح وتبرير هجومه على عدو الدين وعدوه وهو ابن إسحاق، فالممدوح قام بالوعظ كما قام النبيان هود وصالح عليهما السلام بالوعظ في قومهما عاد وثمود، وكان الاستعانة بالنموذج الديني المتمثل في النبيين (لم يدع صالح نصحًا ولا هود) فعلًا مركبًا أيضًا مكونًا من الفعل الحرفي هو أن الممدوح لم يقصر في النصح كما لم يقصر النبيان، وكذلك الفعل المقصود وهو مدح الممدوح عند وضعه في مكانة تقترب من مكانة الأنبياء وذم العدو عند وضعه في مكانة أهل الكفر والضلال، أما الفعل التأثيري فهو التأثير في نفس المتلقي المقصود بتعظيمه وإجلاله؛ مما يؤدي في النهاية إلى العطاء الجزيل للشاعر.

ثم ينتقل ابن مجبر للحديث عن الحرب وأحداثها، فيقول:

أَنْحَى الزَّمَانُ على الأَعْداءِ وَاجتَهَدَتْ ... فِي قَطْعِ خَضْرَاتِهِم أَحدَاثُهُ السّوُدُ

وَنازَعَتْهُمْ نُفُوسُ الهِنْدِ أَنْفُسَهُمْ ... فَلَمْ يُفِدْهُم على الهَيْجَاءِ تَعْرِيدُ

فَهُمْ على التُّربِ صَرْعى مِثْلِهُ عَدَدا ... إِنْ كان يُقْضَي بأنَّ التُّربَ مَعْدُودُ

ولّوْا فلا صاحبٌ عن نفسِ صاحبِهِ ... يُغني ولا والدٌ يرجُوهُ مولُودُ

أَمَا دَرَى–لا درى– عُقْبَى عَداوتِكم ... كلٌّ بحدّ حُسامِ الحق محصُودُ

أَلْقَى السـلاحَ وولَّى يبتغي أمـدًا	يُنجيـهِ وهـوَ مَـروُعُ القَلـبِ مفـؤود
مـا مـر يومًـا ببـابِ ظنّـهِ سببًـا	إلى الـتخلصِ إلا وهـوَ مَسـدُودُ
وهبـهُ عـاشَ أليسَ المـوتُ أهـوَنَ مـن	عيـشٍ يُخالِطُـهُ هـمٌّ وتنكيـدُ
والسيـفُ أبلـغُ فيمـن لَـيسَ يَردَعُـهُ	عـن الغوايـةِ إبعـادٌ وتهديـدُ
أوْلَى لـه لـو تراخـى ساعـةً لَغَـدا	وريـدُهُ وهـوَ بالخَطِّـيَّ مَـورُودُ

ففي هذه الأبيات تعددت الأفعال الإنجازية المباشرة التي تصف حالة الأعداء أثناء وقوع الحرب، (أنحى/ اجتهدت/ يفدهم/ ولوا/ درى/ ألقى/ ولى/ ....) فهذه الأفعال مقصدها المباشر التعبير عن لحظات الموت والخراب للأعداء، ومحاولتهم للهرب وفشلهم فيه، ثم يقلل ابن مجبر من قيمة هروب ابن إسحاق، فلا مكان آمن له فحياته مريرة تجعله يتمنى الموت، لأن كل أبواب النجاة قد سدت في وجهه.

وقد جاءت بعض الأفعال الإنجازية غير المباشرة في البيت الرابع؛ حيث أراد ابن مجبر أن يصف شدة فزع الأعداء من سيوف المنصور، فتناص مع الآيات الكريمة التي تتحدث عن أهوال البعث يوم القيامة، وذلك في قوله تعالى ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمْ وَاخْشَوْا يَوْمًا لَا يَجْزِي وَالِدٌ عَن وَلَدِهِ وَلَا مَوْلُودٌ هُوَ جَازٍ عَن وَالِدِهِ شَيْئًا إِنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ فَلَا تَغُرَّنَّكُمُ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا وَلَا يَغُرَّنَّكُم بِاللَّهِ الْغَرُورُ(٣٣)﴾[(١)]، وأيضًا في قوله تعالى ﴿فَإِذَا جَاءَتِ الصَّاخَّةُ (٣٣) يَوْمَ يَفِرُّ الْمَرْءُ مِنْ أَخِيهِ (٣٤) وَأُمِّهِ وَأَبِيهِ (٣٥) وَصَاحِبَتِهِ وَبَنِيهِ (٣٦) لِكُلِّ امْرِئٍ مِنْهُمْ يَوْمَئِذٍ شَأْنٌ يُغْنِيهِ (٣٧)﴾[(٢)]، وكذلك كان لتناص ابن مجبر في البيت التاسع تأثيره غير المباشر على المتلقي، والأثر المشهور لسيدنا عثمان بن عفان "إن الله ليزع بالسلطان ما لا يزع بالقرآن"[(٣)]، فالسيف هو

(١) سورة لقمان، آية ٣٣.

(٢) سورة عبس، الآيات ٣٣ - ٣٧.

(٣) ابن تيمية: مجموع الفتاوى، حققه عامر الجزار وأحمد الباز، دار الوفاء للطباعة والنشر، الطبعة الثالثة، مصر، ٢٠٠٥م، ٢٢٨/١١.

القوة الناجزة لمن لا يزجره الإيمان عن ارتكاب الجرائم.

ثم يمدح المنصور في قوله:

يَـومٌ جـديرٌ بتعظيـــمِ الأنـامِ لَــــهُ	فيمـا يُقـاسُ بـهِ في حُسنِـــهِ عِيـــدُ
أضْحت على فضلِهِ الأيامُ تحسـدُهُ	إن النَّبيــهَ الرَّفيــعَ القَــدرِ محسُـــودُ
أَنْـتُمْ سُـليمانُ في المُلْـكِ العَظِيمِ وفي	طُـولِ التَّهجُـدِ فــي المِحْـرَاب دَاوُودُ
قَدْ أَبْهَـــجَ الدِينَ وَالدُّنيـا مُقَامُكُمُ	وَكَيْــفَ لا وَهْــوَ عنــد اللهِ مَحْمــــُودُ
جارى مناقبكُم شعري فقصَّرَ عـــن	بلـــوغِ أدنى مداهـــا وهـــو مجهُـــودُ
مـن لـيسَ معتقـدًا إيجـــابَ طـاعتِكُم	فلــيسَ يُغنيـــهِ إيمـــانٌ وتوحيـــــدُ
رضـاكُمُ الـدينُ والـدنيا وعدلُــــكُم	ظِـلٌّ ظليـلٌ علـــى الأيـــامِ ممــــدُودُ
دُمتُم حيـاةَ مـدى الـدنيا ودامَ لَكُــم	نصــرٌ وفتـــحٌ وتمكيـــــنٌ وتأييــــدُ

فيوم الحمة هو يوم فخر وعيد لكل الدولة ويكون الممدوح هو صاحب العيد بطريقة غير مباشرة، ثم يمدح ابن مجبر الممدوح بفعل إنجازي غير مباشر هو (أضحت على فضله الأيام تحسده) حيث الأيام تحسده على مجده الذي لا يزول، فابن مجبر لا يقصد المعنى المنطوق بل يتجاوز ذلك إلى المعنى الدلالي.

واعتمد ابن مجبر في البيت الثالث على التناص مع الأعلام، وهما النبيان سليمان وداود عليهما السلام، وإن كان قد وظف كلا الاسمين بطريقة مغايرة، حيث قصد من التناص مع اسم سيدنا سليمان أن يضيف إلى الممدوح العظمة والقوة والسلطة المتمثلة في كلمة (المُلك)، بينما قصد أن يضيف إلى الممدوح صفة التقوى والورع حينما تناص مع اسم سيدنا داود عليه السلام من خلال لفظتين هما (التهجد والمحراب).

ويُمكن من خلال تحليل هذا المثال على الفعل الإنجازي غير المباشر (أبهج الدين

والدنيا مقامكم) تحديد الشروط التي حددها سيرل للفعل الإنجازي، فالمحتوى القضوي هو الطلب من المتلقي المقصود بصفة خاصة والمتلقين الآخرين بصفة عامة أن يوافقوا على ما يقوله الشاعر من إخبار ويقتنعوا به، وفي الشرط التمهيدي يعلم الشاعر تمامًا قدرة المتلقين جميعهم على القيام بعملية تقييم لما يقوله ثم الموافقة عليه، ويتبدى شرط الإخلاص لدى الشاعر من خلال الاستعانة بالاستفهام المنفي في (وكيف لا وهو عند الله محمودُ) فهو يسوق المبرر ليتأكد أن المتلقين كلهم قد وافقوا واقتنعوا بما يريد أن يقوله، فيأتي الشرط الأساسي وهو تأثر المتلقين بما قاله ابن مجبر.

ويتجاوز ابن مجبر المعنى اللفظي المنطوق في البيت السادس وذلك حين وضع الفعل الإنجازي غير المباشر (ليس يغنيه إيمان وتوحيد)؛ فهو لا يصرح بكفر من لم يطع المنصور وإنما يجعل المعنى غير مباشر، ولكن من ينل الرضا من الممدوح يحز الدين والدنيا كما صرح في البيت السابع، ثم يختم ابن مجبر قصيدته بالدعاء للممدوح والتي تعد من حسن الانتهاء، حيث يدعو له بالحياة المديدة وباستمرار الانتصارات.

وربما يمكن أيضًا أن تستشف الدراسة وجود عدة مقاصد غير مباشرة لهذا النص، فمن هذه المقاصد إحداث تحذير بالغ الأثر لمن أراد أن يتمرد على المنصور لأن نهايته ستكون مفجعة مثل علي ابن إسحاق وجيشه، ومقصد آخر أن ابن مجبر يعرف أن له حظوة عند المنصور فأراد أن يحتفظ بها ولا يخسرها حتى لا يحل شاعر آخر مكانه، فكان من الضروري أن يشارك في هذه المناسبة فأبدع هذه القصيدة، ومقصد ثالث أن ابن مجبر في إطار تنافسه مع الشعراء الآخرين مثل الجراوي أراد أن يثبت حضوره القوي بهذه القصيدة كنوع من إثبات الموهبة الشعرية وكنوع أيضًا من التحدي، فكان لهذه المقاصد المباشرة وغير المباشرة أثرها الكبير على المتلقين، وهذا ما سيتبدى من خلال معيار المقبولية.

المعيار الخامس: المقبولية

تُعد موافقة القصيدة للحال الذي قيلت فيه من أول العناصر التي تساهم في تقبل النص، وجاءت قصيدتنا مناسِبة للحال؛ فهي مقسمة إلى شقين أساسيين هما تهنئة الشاعر للمنصور على انتصاره ومدحه من جهة، ومهاجمة عدوه ابن إسحاق والسخرية منه ومن جيشه من جهة أخرى، ومن الأمثلة على الأبيات التي يمدح بها المنصور قوله:

أَنْـتُمْ سُـليمانُ فِي المُلْـكِ العَظِـيمِ وفِي طُـولِ التَّهجُـدِ فـي المِحْـرَاب دَاوُودُ

وقوله أيضًا:

رضـاكُمُ الـدينُ والـدنيا وعدلُـــكُم ظِـلٌّ ظليـلٌ علـى الأيـامِ ممـدُودُ

وهناك أبيات سخر فيها من ابن إسحاق فيصرح باسمه في قوله:

رأى الشَّقـاءَ ابنُ إسْحَـاق أَحَقَّ بِهِ مِـنَ السَّعـادةِ والمجـدُودُ مجـدُودُ

ويسخر منه ويوبخه في قوله:

لـم يُصـغِ للـوعظِ لا قلـبًا ولا أُذُنًا وكيـف تُصـغى إلى الـوعظِ الجلاميـدُ؟

ثم يصور هروبه وفزعه من المعركة في قوله:

مـا مـر يومًـا ببـابٍ ظنّـهِ سبَبًـا إلى الـتخلصِ إلا وهـوَ مَسـدُودُ

أما جيش العدو:

فَهُمْ على التُّربِ صَرْعى مِثْلِهُ عَـدَدا إنْ كـان يُقْضَـي بأنَّ الـتُّربَ مَعْـدُودُ

ولَوْا فلا صاحـبٌ عن نفسِ صاحِبِهِ يُغـني ولا والـدٌ يرجُـوهُ مولُـودُ

ويمكن أن ترجح الدراسة أن الألفاظ والمعاني المتضمنة في الأبيات السابقة وفي القصيدة ككل قد حازت على قبول المتلقي المقصود والمتلقين الآخرين لمناسبتها

للحال الذي قيلت فيه.

وكما كانت موافقة القصيدة للحال عنصرًا من عناصر المقبولية؛ فإن الوزن والقافية أيضًا من هذه العناصر؛ لأنها جزء لا يتجزأ من عمود الشعر الذي يحتكم إليه المتلقي العربي لتحديد ما يتقبله من النصوص أو ما يرفضه، ولقد عدَّد المرزوقي الأبواب التي يشتمل عليها عمود الشعر، وهي "شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينها"(١)، وتجد الدراسة أن ابن مجبر قد اختار وزنًا مألوفًا ومستعملًا بكثرة لدى العرب لقصيدته وهو البحر (البسيط)، وكذلك قافية ترِد بكثرة في الشعر وهي قافية (الدال)؛ فابن مجبر لم يجنح إلى استخدام وزن غريب أو قافية متروكة؛ لأنه كان يدرك أن هذا يؤدي إلى عدم تفاعل المتلقين على مختلف مستوياتهم مع النص الشعري، ورفضهم له.

ولقد استلهم ابن مجبر الصورة المدحية التراثية في القصيدة، ربما لأنه يدرك أن النصوص المشرقية تتمتع بالقبول عند المتلقي المقصود وعند أهل الأندلس والمغرب بصفة عامة، ويتبدى ذلك في قوله:

أضْحت على فضلِهِ الأيامُ تحسُدُهُ ... إن النَّبيهَ الرَّفيعَ القَدرِ محسُودُ
أَنْتُمْ سُليمانُ في المُلْكِ العَظِيمِ وفي ... طُولِ التَّهجُدِ في المِحْرَاب دَاوُودُ
قَدْ أَبْهَجَ الدِينَ وَالدُّنيا مُقَامُكُمُ ... وَكَيْفَ لا وَهْوَ عند اللهِ مَحْمُودُ
جارى مناقبكُم شعري فقصَّرَ عن ... بلوغِ أدنى مداها وهو مجهُودُ
من ليسَ معتقدًا إيجابَ طاعتِكُم ... فليسَ يُغنيهِ إيمانٌ وتوحيدُ

(١) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١م، ٩/١.

رضـاكُمُ الـدينُ والـدنيا وعدلُــــكُم   ظِـلٌّ ظليـلٌ علــى الأيــامِ ممـــدُودُ

فيصبح الممدوح في البيت الأول هو النبيه ورفيع القدر، وفي البيت الثاني هو الملك العظيم، والإمام التقي، أما في البيت الثالث يكون محبوبًا من الله، وفي البيت الرابع له من المناقب التي لا تعد ولا تحصى، وفي البيت الخامس تكون طاعته مرادفة للإيمان، ويصبح هدف كل إنسان أن ينال رضاه حتى يحوز على الدنيا والآخرة كما قال في البيت السادس، فكل هذه الصور تحظى بالقبول عند المتلقين، وإن كانت من الصورة التراثية العامة للممدوح والتي تصلح لكل خليفة أو ملك.

ولكن تبدت الموهبة الشعرية الحقيقية لابن مجبر في تصويره لأحداث المعركة بكل دقة؛ حيث ينتقل بنا من مشهد إلى آخر ليصور سبب المعركة، ثم فاجعة الهزيمة ونتائجها على ابن إسحاق وجيشه؛ معتمدًا على الحكي؛ فيبدأ تصوير الأحداث التي أدت إلى المعركة منذ البداية، في قوله:

أَعْمَــى وَنُــورُ الهُــــدَى بَادٍ لَـهُ وَكَـذَا   مَــنْ لَـــمْ يُساعِـــدْه تَوفِيــقٌ وَتَسْــدِيدُ

لـــم يُصــــغِ للـوعظِ لا قلـــبًا ولا أُذُنًا   وكيـــف تُصـــغي إلى الـــوعظِ الجلاميـــدُ؟

لجََّــــتْ ثَمُــــودٌ وَعَــادٌ في ضَلالِهِـــمُ   وَلَــمْ يَــدَعْ صَــالحٌ نُصْحًــا ولا هُـــودُ

أَمَــا دَرَى –لا درى– عُقْبَــى عَــداوتِكم   كــلٌّ بحــدِّ حُســامِ الحــق محصُـــودُ

فابن إسحاق لم يستمع للنصح، ولم يرد أن يدخل في الطاعة على الرغم من سعة صدر المنصور وكثرة نصحه له؛ ولكن ابن إسحاق أصبح كالصخور التي لا تعي ولا تفهم، ثم يشبهه بقوم عاد وثمود في الضلالة؛ لذلك استحق أن يعاقب بالموت.

ثم ينقلنا الشاعر زمنيًّا إلى وقت تيقن ابن إسحاق من الهزيمة وشروعه في الفرار، في قوله:

أَلْقَى الســـلاحَ وولَّـى يبتغي أمـدًا   يُنجيــهِ وهــوَ مَــروُعُ القَلْـبِ مفـــؤود

ما مر يومًا بباب ظَنِّـــــهِ سَبَبًـــا   إلى الــتخلصِ إلا وهـــوَ مَســـــدُودُ
وهبهُ عاشَ أليسَ المـوتُ أهوَنَ من   عيـــــشٍ يُخالِطُـــــهُ هــمٌّ وتنكيـــدُ

فيصور ابن مجبر لحظة إلقاء ابن إسحاق للسلاح؛ في إشارة واضحة للهزيمة التي تعرض لها، ثم يصف حالته النفسية المتردية حين يفشل أن يجد مكانًا يلجأ إليه ليعصمه من المنصور، وافترض ابن مجبر أن ابن إسحاق يُمكن أن يجد مكانًا بعيدًا يحميه من المنصور؛ ولكنه سيظل خائفًا من أن يغادره خشية القبض عليه وإعدامه، وهنا يكون الموت أفضل من هذه الحياة القاسية والمتوترة.

أما جيش ابن إسحاق فيصوره ابن مجبر أنه قد تعرض لعملية إبادة على يد جيش المنصور في قوله:

أَنْحَى الزَّمَانُ على الأَعْداءِ وَاجتَهَدَتْ   فِي قَطْـعِ خَضْـرَاتِهِم أَحدَاثُـهُ السُّـودُ
وَنــازَعَتْهُمْ نُفُـــوسُ الهِنْـدِ أَنْفُسَــهمْ   فَلَـمْ يُفِـدْهُم علـى الهَيْجَـاءِ تَعْرِيـــدُ
فَهُمْ على التُّربِ صَرْعى مِثْلِهُ عَـدَدا   إنْ كـان يُقْضَـي بأنَّ الـتُّربَ مَعْـــدُودُ
ولّوْا فلا صاحـبٌ عن نفسِ صاحبِهِ   يُغْــني ولا والــدٌ يرجُـــــــوهُ مولُــودُ

ففي الأبيات السابقة يُمكن ملاحظة أننا أمام لوحة فنية امتزجت فيها الأصوات بالألوان بالحركة لتجسد المعاناة التي تكتنف جيش ابن إسحاق؛ فالمصائب تتوالى على الجنود فالدمار والخراب في كل مكان، والسيوف لا ترحمهم فهي تأخذ أرواحهم، وإذا حاولوا الهرب ترك كل منهم من كان معه طلبًا للنجاة بحياته، ولكنهم لم يجدوا مهربًا فأدركوا أنه لا مناص من الموت فاستسلموا له، فامتلأت أرض المعركة بجثثهم، وهكذا استطاع ابن مجبر أن يصور هزيمة الأعداء في مشاهد متتابعة لا ريب أنها قد ساهمت في تحقق المقبولية للنص ككل.

وكان استخدام ابن مجبر للتناص في القصيدة له دوره هو الآخر في تحقيق درجة أعلى من المقبولية لدى المتلقين، وإن كانت الدراسة ستتناول هذه التناصات المتعدة

بمزيد من التحليل في معيار التناص.

ولقد تبدى التناص في قوله:

فَهُمْ على التُّرْبِ صَرْعى مثْلِهُ عَدَدا   إنْ كان يُقْضَى بأنَّ التُّربَ معْدُودُ

ولّوْا فلا صاحِبٌ عن نَفْس صاحِبِه   يُغْني ولا والِدٌ يرْجُوه مَوْلُودُ

مع سورة لقمان في قوله تعالى ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمْ وَاخْشَوْا يَوْمًا لَا يَجْزِي وَالِدٌ عَن وَلَدِهِ وَلَا مَوْلُودٌ هُوَ جَازٍ عَن وَالِدِهِ شَيْئًا إِنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ فَلَا تَغُرَّنَّكُمُ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا وَلَا يَغُرَّنَّكُم بِاللَّهِ الْغَرُورُ(٣٣)﴾[١]، وكذلك مع سورة عبس في قوله تعالى جَاءَتِ الصَّاخَّةُ (٣٣) يَوْمَ يَفِرُّ الْمَرْءُ مِنْ أَخِيهِ (٣٤) وَأُمِّهِ وَأَبِيهِ (٣٥) وَصَاحِبَتِهِ وَبَنِيهِ (٣٦) لِكُلِّ امْرِئٍ مِنْهُمْ يَوْمَئِذٍ شَأْنٌ يُغْنِيهِ (٣٧)﴾[٢]

وكذلك تناص ابن مجبر مع الأثر المشهور لسيدنا عثمان بن عفان "إن الله ليزع بالسلطان ما لا يزع بالقرآن"[٣] في قوله:

والسيفُ أَبلغُ فيمن ليس يَرْدَعُه   عن الغِوايةِ إِبْعادٌ وتَهْدِيدُ

وأيضًا تناص مع الأعلام –سيدنا سليمان وسيدنا داود عليهما السلام– في قوله:

أَنتُم سليمانُ في الملكِ العَظِيمِ وفي   طُولِ التَّهجُدِ في المِحراب داوُودُ

وتناص مع الأعلام –سيدنا صالح وسيدنا هود عليهما السلام وقومهما– مرة أخرى، في قوله:

لم يُصغِ للوعظِ لا قلبًا ولا أُذُنًا   وكيف تُصغي إلى الوعظِ الجلاميدُ؟

---

(١) سورة لقمان، آية ٣٣.

(٢) سورة عبس، الآيات ٣٣ - ٣٧.

(٣) ابن تيمية: مجموع الفتاوى، ٢٢٨/١١.

جَّــت ثَمُــودٌ وعــادٌ في ضَــلالِهِمُ وَلَمْ يَـدَعْ صـا لِحٌ نُصْحًـا ولا هـودُ

فالتناص يسهم في خلق خلفية ثقافية ومعرفية مشتركة بين النص والمتلقي، فتمكنه من إدراك الأفكار والمبادئ الجمالية المستترة داخل النص.

وتميل الدراسة إلى افتراض أن القصيدة قد نالت القبول والاستحسان من المتلقي المقصود المباشر وهو المنصور، وكذلك من المتلقي الضمني العام وهم عامة الحضور، هذا الافتراض نابع من سببين أولهما أنه لم يرد ذكر في كتب التراجم لأي تعليقات سلبية عن القصيدة من قبل المتلقين على كافة المستويات، وإن كان هناك كلمات استحسان فلم يتم ذكرها، لأن هذا هو المعتاد مع قصائد ابن مجبر، والسبب الثاني أن القصيدة بأكملها قد دُوِّنت على الرغم من أن كل القصائد التي قيلت في هذا اليوم لم تُدون، وإذا دُونت فإنها لم تُدون كاملة، وهذا إنما يشي بقيمة الشاعر وقصيدته التي قالها في ذلك اليوم، ويشي أيضًا بتحقيق هذه القصيدة لدرجة عالية من القبول لدى الممدوح والمتلقي الضمني العام؛ بينما لا تفترض ذلك مع المتلقي الضمني الخاص (الشعراء)؛ وذلك من باب التنافس وعدم تقبلهم بتفوق ابن مجبر عليهم، وقد مرَّ بنا سابقًا كيف كان هذا التنافس على أشده خاصة ما كان بينه وبين الجراوي.

المعيار السادس: التناص

(أ) التناص مع القرآن الكريم

يقول ابن مجبر:

فَهُمْ على التُّرْبِ صَرْعى مثْلِهُ عَدَدا إنْ كـان يُقْضَـى بِأنَّ الـتُّربَ معْـدُودُ

ولوْا فلا صاحِبٌ عن نَفْس صاحِبِه يُغْــنِي ولا والِــــدٌ يرْجُــوه مَوْلُــودُ

يشير هذا النص إلى سورتين قرآنيتين؛ وذلك من سورة لقمان في قوله تعالى ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمْ وَاخْشَوْا يَوْمًا لَا يَجْزِي وَالِدٌ عَن وَلَدِهِ وَلَا مَوْلُودٌ هُوَ جَازٍ عَن وَالِدِهِ شَيْئًا إِنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ فَلَا تَغُرَّنَّكُمُ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا وَلَا يَغُرَّنَّكُم بِاللَّهِ الْغَرُورُ(٣٣)﴾[1]، ومن سورة عبس في قوله تعالى ﴿فَإِذَا جَاءَتِ الصَّاخَّةُ (٣٣) يَوْمَ يَفِرُّ الْمَرْءُ مِنْ أَخِيهِ (٣٤) وَأُمِّهِ وَأَبِيهِ (٣٥) وَصَاحِبَتِهِ وَبَنِيهِ (٣٦) لِكُلِّ امْرِئٍ مِّنْهُمْ يَوْمَئِذٍ شَأْنٌ يُغْنِيهِ (٣٧)﴾[2].

فالسياق القرآني في النصين يتمحور حول أهوال يوم القيامة وما سيلاقيه الناس من شدائد تنخلع لها القلوب، فيفكر كل إنسان في نفسه فقط ويهرب ويترك كل من كان له محبة في قلبه من والديه وزوجته وأبنائه وإخوته وأخواته، أما النص الشعري فيأتي سياقه في إطار المدح، وذلك حين انتصر المنصور في معركة الحمة وفتح مدينة قابس وبلاد الجريد، ففي هذا البيت الشعري يصف ابن مجبر حال الأعداء بعد هزيمتهم القاسية أمام جيش ممدوحه.

وربما يمكن تعليل اختيار ابن مجبر لهذه الآيات الكريمة لكي يتناص معها، لأنها تتضمن تأثيرات نفسية غاية في القوة والغموض؛ فالإنسان بفطرته يخاف المجهول، لذلك هو يخاف لحظة الموت، ويخاف مما سوف يأتي بعد الموت، فيحدد الله سبحانه وتعالى في محكم آياته ماهية الفزع الأكبر عند البعث وما بعده، والذي سيفقد الإنسان القدرة على التفكير، هذا التصوير المثالي والمطلق من الله عز وجل اعتمد عليه ابن مجبر لكي يصور حال الأعداء بعد هزيمتهم في المعركة ومزج بين الآيات الموجودة في سورة لقمان وبين الآيات الموجودة في سورة عبس، من خلال آليات التناص.

(١) سورة لقمان، آية ٣٣.

(٢) سورة عبس، الآيات ٣٣ - ٣٧.

فكان لظهور آلية التماثل حضور مكثف على عدة مستويات، المستوى الأول المستوى المعجمي؛ حيث تكررت بعض الألفاظ في النص الشعري مثل (والد– مولود– يغني)، وجاء الترادف في (يفر) في سورة عبس مع (وَلَّوا) في النص الشعري، وجاء التماثل كذلك على مستوى الصورة البيانية في قول الله تعالى (يَوْمَ يَفِرُّ الْمَرْءُ مِنْ أَخِيهِ) كناية عن هروب الإنسان بسبب شدة الفزع والخوف من أهوال يوم القيامة، وهو ما يقترب منه ابن مجبر في قوله (ولّوا فلا صاحِبٌ عن نَفْس صاحِبِهِ يُغْنِي) فهو كناية عن هرب جنود الأعداء من الموت المحتوم في المعركة.

أما آلية التحويل فتبدت حينما حول ابن مجبر دلالات الخطاب القرآني من حقل الحديث عن البعث وأهواله ليتعظ الناس فلا يطمعون في الدنيا ويدركون حقيقة أنها رحلة تنتهي سريعًا بالموت فالبعث ثم بالحساب يوم القيامة، فحوَّل النص الشعري كل ذلك إلى حقل دلالي مغاير تمامًا، هو حقل الفخر بانتصار ممدوحه والتشفي في هزيمة أعدائه، فيصبح أعداء المنصور وهم يحاولون الهرب من الموت في المعركة التي هُزموا فيها، يشبهون الإنسان وهو يعاني من أهوال يوم القيامة ولا يجد مكانًا يلجأ إليه.

وكذلك اختلف سبب هذا الموقف في كل من النص القرآني والنص الشعري، ففي النص القرآني سيمر كل إنسان بهذا الموقف الصعب ولكن الله سيخففه على عباده المتقين، ويظلهم يوم لا ظل إلا ظله وهذا ما يدل عليه ﴿وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ مُسْفِرَةٌ (٣٨) ضَاحِكَةٌ مُسْتَبْشِرَةٌ (٣٩) وَوُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ عَلَيْهَا غَبَرَةٌ (٤٠)﴾ (١)، فهناك جزاء حسن للمؤمنين وعقاب شديد للكافرين في ثنائية واضحة، أما في النص الشعري فكان فيه ثنائية ولكنها مختلفة تمام الاختلاف عن النص القرآني، فالأعداء إما (على الترب صرعى) وإما يهربون من الموت، فلا نجاة لأحد منهم من جيش المنصور.

---

(١) سورة عبس، الآيات ٣٨ - ٤٠.

(ب) التناص مع الأثر المشهور

يتناص ابن مجبر في قوله:

والسـيفُ أَبلـغُ فـيمن لـيس يَرْدَعُـه عــن الغِوايــةِ إبْعــادٌ وتَهْدِيــــدُ

مع مقولة سيدنا عثمان بن عفان المشهورة "إن الله ليزع بالسلطان ما لا يزع بالقرآن"[1]؛ فلقد دخل ابن مجبر في علاقة تحاور مع الأثر المشهور وتفاعل معه عبر آليات التناص، فجاءت آلية التماثل على مستوى الدلالة بين النصين، فلقد اعتمد كلاهما على القوة المتمثلة في لفظة (السلطان) في الأثر، وفي لفظة (السيف) في النص الشعري، فالسلطان لفظ يشي بدلالات عدة منها السلطة والقوة والقدرة على إصدار القوانين ومحاسبة من يخالفها سواء بالسجن أم بالقتل إذا لم يرتدع ويزجره إيمانه بالقرآن عن فعل المنكرات، أما السيف فهو علامة سيميائية على القوة الناجعة عندما لا تصلح الوسائل السلمية ومنها النصح والتهديد والإبعاد في الوصول للنتيجة المرجوة، ومن هنا يُمكن أن تحدد الدراسة أن دلالة النصين تعتمد على الحسم في اللجوء للقوة عندما تستنفذ كل الوسائل السلمية.

وظهرت آلية التحويل على مستوى السياق، فالأثر سياقه يدور حول واجبات الحاكم في توفير الأمن والطمأنينة للناس وزجر من يحاول أن يروعهم أو يأخذ حقوقهم بما شرعه الله في القرآن، فالسلطان أو ولي الأمر مكلف بأن ينصحهم ويحاول أن يردهم مرة أخرى إلى اتباع الشرع الحنيف في حياتهم، فإذا اهتدوا كان خيرًا لهم أما إذا لم يهتدوا كان العقاب الشديد مجهزًا لهم، أما النص الشعري فسياقه إضفاء الشرعية والمبرر للعمل العسكري الذي قام به المنصور تجاه ابن إسحاق؛ وذلك بعد أن نصحه عدة مرات بالدخول في طاعته وعدم الاعتداء على الدولة الموحدية مرة أخرى؛ ولكنه لم يفعل، واستمر في عناده، وتبدت كذلك آلية التحويل على المستوى المعجمي ف(السلطان) في مقابله (السيف)، و(القرآن) في مقابل (الإبعاد والتهديد).

---

(١) ابن تيمية: مجموع الفتاوى، ٢٢٨/١١.

(ج) التناص مع الأعلام

يقول ابن مجبر:

أَنـتُم سـليمانُ في الملـكِ العَظِـيمِ وفي ... طُـولِ التَّهجُـدِ في المِحـراب داوُودُ

في هذا البيت يستحضر ابن مجبر اسم سيدنا سليمان عليه السلام، ولقد ارتبط اسمه في الوجدان الجمعي بالملك الخارق لقوانين الطبيعة، الذي يأمر الإنس والجن فيمتثلون له، ويوجه الرياح إلى أي مكان يشاء، ويفهم الطير والحيوان ولديه الحكمة، ولقد تعددت الآيات القرآنية الدالة على هذه النعم، فيقول رب العزة ﴿قَالَ رَبِّ اغْفِرْ لِي وَهَبْ لِي مُلْكًا لَا يَنْبَغِي لِأَحَدٍ مِنْ بَعْدِي إِنَّكَ أَنْتَ الْوَهَّابُ (٣٥) فَسَخَّرْنَا لَهُ الرِّيحَ تَجْرِي بِأَمْرِهِ رُخَاءً حَيْثُ أَصَابَ (٣٦) وَالشَّيَاطِينَ كُلَّ بَنَّاءٍ وَغَوَّاصٍ (٣٧) وَآخَرِينَ مُقَرَّنِينَ فِي الْأَصْفَادِ (٣٨) هَذَا عَطَاؤُنَا فَامْنُنْ أَوْ أَمْسِكْ بِغَيْرِ حِسَابٍ (٣٩) وَإِنَّ لَهُ عِنْدَنَا لَزُلْفَى وَحُسْنَ مَآبٍ (٤٠)﴾[(١)]، ووهب الله عز وجل سيدنا سليمان عليه السلام كل شيء؛ لأن الله يعلم أنه ملك صالح وعادل ولن يظلم أحدًا، فقال ﴿وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنْطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِنْ كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ (١٦) وَحُشِرَ لِسُلَيْمَانَ جُنُودُهُ مِنَ الْجِنِّ وَالْإِنْسِ وَالطَّيْرِ فَهُمْ يُوزَعُونَ (١٧)﴾ [(٢)]، كل هذه القيم أضفاها ابن مجبر على ممدوحه (المنصور)؛ وذلك حين وضع ضمير المخاطب (أنتم)، كأنه يقيم نوعًا من الوحدة بين العلم والممدوح.

وابن مجبر لا يكتفي بذلك؛ بل يجمع مع سيدنا سليمان سيدنا داود عليهما السلام، ولقد عُرف عنه روعة الصوت وشدة التقوى، وقال فيه الحق عز وجل ﴿اصْبِرْ عَلَىٰ مَا يَقُولُونَ وَاذْكُرْ عَبْدَنَا دَاوُودَ ذَا الْأَيْدِ إِنَّهُ أَوَّابٌ (١٧) إِنَّا سَخَّرْنَا الْجِبَالَ مَعَهُ يُسَبِّحْنَ بِالْعَشِيِّ وَالْإِشْرَاقِ (١٨) وَالطَّيْرَ مَحْشُورَةً كُلٌّ لَهُ أَوَّابٌ (١٩)

---

(١) سورة ص، الآيات ٣٥ – ٤٠.

(٢) سورة النمل، الآيتيان ١٦ – ١٧.

وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ (٢٠)﴾[1]، فكان عليه السلام يُكثر من التهجد والدعاء لله سبحانه وتعالى؛ فأصبح رمزًا للتقوى والورع بجانب كونه ملكًا عظيمًا يخشاه الأعداء، ويصبح الممدوح على درجة العلم من القيمة، فكما اتحد الممدوح مع شخصية سيدنا سليمان في الشطر الأول؛ فإنه في الشطر الثاني يتحد مع شخصية سيدنا داود من خلال تقدير المحذوف (أنتم)، فيكون تقدير الكلام (أنتم في طول التهجد في المحراب داود)، ومن هنا يمكن أن يُستخلص أن ابن مجبر جمع القيم العليا من كلا النبيين عليهما السلام، وحاول أن يضفيها على الممدوح/المركز في النص المدحي؛ بل ويمزجه بها، فيصبح العلم مثل حلقة الوصل بين القيم وبين الممدوح؛ مما يؤدي إلى تحول المثال القيمي إلى حقيقة واقعة في شخص الممدوح.

وكذلك يتناص ابن مجبر في قوله:

لم يُصغِ للوعظِ لا قلبًا ولا أُذُنًا   وكيف تُصغي إلى الوعظِ الجلاميدُ؟

لجَّت ثَمُودٌ وعادٌ في ضَلالِهِمُ   وَلَمْ يَدَعْ صالِحٌ نُصْحًا ولا هودُ

فابن مجبر يهاجم عدو المنصور ويبين أن المنصور قد وجّه له العديد من النصائح حتى يكف فساده واعتداءه على البلاد، ولكن كان ابن إسحاق يرفض هذه النصائح فكأنما قد أصبح مثل الصخور التي لا تسمع ولا تفهم؛ فتمادى في غيه وضلاله، فيستحضر ابن مجبر الأعلام بما لها من خلفية ثقافية وتاريخية محددة في الوجدان الجمعي، ويربط بينها وبين موقف ابن إسحاق مع المنصور، فتتبدى الثنائيات في البيت الثاني، ويصبح قوم ثمود في مقابل سيدنا صالح عليه السلام، وقوم عاد في مقابل سيدنا هود عليه السلام.

وتتجلى قيمة هذا الاستحضار من خلال آلية التماثل على مستوى الدلالة، وذلك حين يقصد ابن مجبر أن يحيل الذهن الجمعي إلى القصص القرآني في قصة سيدنا صالح وهود، حيث لم يتوانيا عن توجيه النصح لقومهم بكل الوسائل الممكنة،

---

(١) سورة ص، الآيات ١٧ – ٢٠.

ولكن قومهم رفضوا أن يستمعوا إلى النصح؛ فعاقبهم الله بعذاب شديد، فيصبح المنصور هو المشبه، ويصبح سيدنا هود وصالح عليهما السلام المشبه بهما بما يحمله ذلك من مدح من جهة وإخلاء مسئوليته من ضلال ابن إسحاق من جهة أخرى، حيث قام المنصور بكل ما يتوجب عليه فعله كما فعل سيدنا هود وسيدنا صالح من قبله تمامًا، ويصبح بغي ابن إسحاق وفساده هو المشابه لقوم عاد وثمود المشبه بهم، الذين يرفضون كل أشكال النصح والهداية، وهكذا ينفتح النص على علاقات جديدة مترابطة من خلال أسماء الأعلام التي "تحمل تداعيات معقدة، تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير قليلًا أو كثيرًا إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان والمكان"[(١)].

وهكذا استطاعت هذه الدراسة التطبيقية أن تكشف لنا خصوصية شعر ابن مجبر بصفة عامة وهذه القصيدة بصفة خاصة؛ وذلك من خلال التوقف أمام السياق المحيط بالشاعر وبالنص، وتحديد العوامل التي ساهمت في تشكيل النص، ثم تناولت الدراسة وسائل الحبك النصي التي استخدمها ابن مجبر لكي يحقق التماسك في قصيدته بداية من حسن الابتداء وحسن التخلص ثم حسن الانتهاء، وعروجًا على أدوات الربط الدلالي التي اعتمد عليها شاعرنا، وتحديد التغريض والبنية الكبرى للنص، ثم انتقلت الدراسة إلى معيار آخر هو القصدية حاولت فيه أن تتبين المقاصد المباشرة وغير المباشرة التي ابتغاها ابن مجبر من نصه، ثم سعت الدراسة إلى التحقق من مدى تحقيق النص للمقبولية على عدة مستويات، مبرزة الأسباب التي ساهمت في ذلك، ثم كشفت الدراسة من خلال التناص عن مدى ثقافة الشاعر وتوسعها وارتباطها بالنموذج والمثل الأعلى وهو القرآن الكريم، وكذلك وعيه بالموروث الشعري العربي وبالقصص الديني.

---

(١) محمد مفتاح: استراتيجية التناص، ص٦٥.

الخاتمة

اتخذ الباحث من شعر ابن مجبر الأندلسي (٥٣٥ – ٥٨٨هـ) دراسة نصية عنوانًا لدراسة النص الشعري عند ابن مجبر، الذي يمثل واحدًا من أهم شعراء الدولة الموحدية والمتحدث بلسانها، وقامت هذه الدراسة بالإفادة من مبادئ علم النص وإجراءاته، والتي تعتمد على دراسة النص بوصفه وحدة كلية كبرى، ومن ثمَّ فقد حرصت الدراسة –قدر ما وسعها الجهد والاستطاعة– على التحاور مع النص، وانطلاقًا من مبدأ خصوصية النص وتفرده على كافة المستويات النصية.

وبناءً على ما سبق؛ فقد توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج يمكن أن نجملها في النقاط الآتية:

- يقوم السياق بدور محوري في تحديد المعنى المقصود وإبرازه، ويقوم باستبعاد المعاني الأخرى المحتملة اعتمادًا على العناصر اللغوية وغير اللغوية كالزمان والمكان والمرسل والمتلقي وطبيعة العلاقة بينهما، وكذلك طبيعة الحدث.
- كشف السياق كذلك عن الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية التي عاش ابن مجبر في ظلالها، وعبر عنها من خلال شعره بطريقة مباشرة وغير مباشرة. وكان للظروف السياسية حضور طاغ في ديوانه، وهذا يعود إلى حقيقة كونه الشاعر الأول في بلاط الدولة الموحدية، فكان معظم شعره مدحًا لحكامها، ومدافعةً عن سياساتها، ومهاجمةً لأعدائها.
- يقوم السبك بتحقيق الاستمرارية على مستوى ظاهر النص، من خلال السبك النحوي المتمثل في الإحالة بنوعيها السياقية والنصية والتي ساهمت في تحقيق السبك على مستوى البيت أو عدة أبيات أو القصيدة ككل، والحذف الذي يقوم بتنشيط ذهن المتلقي لمحاولة تقدير المحذوف المتمثل في الاسم أو الفعل أو الحرف أو العبارة.

- تحقق السبك أيضًا من خلال السبك المعجمي المتمثل في التكرار بشقيه المباشر والجزئي ودورهما في الاستقصاء أو التأكيد أو المفارقة أو غير ذلك من الدلالات التي تقوم بتحقيق السبك على مستوى البيت أو عدة أبيات حيث تمثل دعمًا للرابط الدلالي للقضية الأساسية الموجودة في النص، أما الترادف وشبه الترادف فقد عمد إليه ابن مجبر لتأكيد فكرة ما أو إثباتها من خلال تنويع الملامح المختلفة للمعنى.

- يتبدى السبك كذلك من خلال السبك الصوتي وأنواعه كالوزن والقافية والتصريع والجناس، حيث يقوم السبك الصوتي بدور أساسي في بناء النص الشعري وتحقيق تماسكه على مستوى البيت والقصيدة.

- يختص الحبك بتحقيق الاستمرارية الدلالية والترابط على المستوى المعنوي للنص، ولقد تجلى الحبك في عدة مظاهر، المظهر الأول وهو الذي يكشف الترابط بين أجزاء القصيدة ككل بداية من حسن الابتداء، وفيه رأت الدراسة أن ابن مجبر له مقدمات تقليدية التزم فيها بالموروث الثقافي كالمقدمة الغزلية، وكوصف الرحلة للممدوح، ولكن بدأ بعض قصائده بالدخول إلى موضوع القصيدة مباشرة، وتبدى للدراسة كذلك مقدرة ابن مجبر على حسن التخلص من المقدمة إلى موضوع القصيدة دون أن يشعر المتلقي بعملية الانتقال بين المعنيين لأنه استطاع إيجاد رابط يربط بينهما؛ بينما التزم في نهاية قصائده بالتقاليد الفنية المتوارثة التي تفضل أن تنتهي القصيدة بدعاء أو بحكمة.

- أما المظهر الثاني فهو يكشف عن العلاقات الدلالية بين القضايا والتي تم رصدها في الديوان، وتنوعت بين علاقات أساسية هي العلاقة التفسيرية والتي تتضمن هذه العلاقات الفرعية الإيضاح بعد الإبهام، والتذييل، والاحتراس، والطرد والعكس، والاستقصاء، أما العلاقة السببية فتضمنت التعليل، والتطابق بين الإجابة والسؤال، والتتابع، والتتابع الشاذ، وظهرت علاقة المقابلة بوضوح في الديوان مع العلاقة الفرعية الخاصة بها وهي الإضراب بين الوقائع، وكذلك

تبدت في الديوان علاقة المحاكاة من خلال علاقة التماثل، وعلاقة التكرار، كما ظهرت علاقة الاعتراض.

- وتبدى الحبك كذلك في المظهر الثالث: الأُطر، وهو المخزون المعرفي والثقافي الذي يوجد في الوجدان الجمعي لموضوع ما، ولاحظت الدراسة أن ابن مجبر التزم بهذا المظهر تمامًا في قصائده، كما التزم بالتغريض وهو المظهر الرابع الذي يتضح في إحالة كل جملة إلى ما بعدها من خلال الضمائر والأسماء المعرفة مما يساهم في تماسك النص ككل، كما حددت الدراسة المظهر الخامس وهو البنية الكبرى من خلال نموذج تطبيقي في الفصل الثاني.
- انقسمت المقاصد في ديوان ابن مجبر إلى مقاصد مباشرة ومقاصد غير مباشرة، وتكشفت المقاصد المباشرة من خلال المدح، والوصف، والرثاء، والقصد إلى معالجة قضايا مجتمعه، والاستعطاف، أما المقاصد غير المباشرة فقد تضمنت إثبات تفوقه الشعري، والهجاء، وطلب العطاء، وتأييده للمنصور في صراعه السياسي مع صلاح الدين الأيوبي، ولقد قامت الدراسة بتحليل قصيدة كاملة لإظهار المقاصد المباشرة وغير المباشرة فيها.
- وعى ابن مجبر جيدًا التقاليد الفنية المتوارثة والتي تجعل من قصيدته نصًا مقبولًا من المتلقي، خاصة أنه راعى أن تكون القصيدة مناسبة للسياق الذي قيلت فيه، وكذلك التزم بالوزن والقافية، وكانت الصور الفنية في قصائده لها أهميتها في تحقيق قبول المتلقي، ولقد اختار النصوص التي يتناص معها بعناية شديدة، فساهمت في تحقق المقبولية لإبداعه بدرجة كبيرة، وتناولت الدراسة تفاعل المتلقي المقصود مع شعره بما له من دلالات إيجابية من المتلقي المقصود لشعر ابن مجبر، ولكن لم تتماثل نظرة المتلقي المقصود مع المتلقي الضمني الخاص (الشعراء)؛ حيث انتقد بعضهم شعر ابن مجبر وتم اتهامه بالسرقة؛ وذلك من باب التنافس بين الشعراء.

- أدرك الناقد القديم حتمية التناص في أي عملية إبداعية، فعبر عنه من خلال مصطلحات تتماثل في الدلالة مع مصطلح التناص؛ مثل الأخذ والسرقة والمعارضة والاستعارة وغيرها من المصطلحات، وحاول أن يعطي حلولًا وبدائل للمبدع حتى يخرج من دائرة التكرار والتشابه مع المبدع السابق، فنصحه أن يأخذ ما يريد من إبداع الآخرين؛ بشرط أن يتجاوزهم وأن يزيد في الصورة فلا يتوصل إليه إلا الحاذقون بالشعر والأدب، ونصحه أحيانًا أخرى بأن يأخذ ما يريد من النثر إذا كان شاعرًا، وأن يأخذ من الشعر إذا كان ناثرًا.
- لا تقف دراسة التناص عند الكشف على المصادر التي اعتمد عليها المبدع بل تتجاوز ذلك إلى آفاق أرحب وأوسع، حيث تُفسر وتوضح ما قام به المبدع من عملية هدم وبناء وترحال وإعادة توظيف للنصوص المتناص معها، ومدى مساهمة ذلك في إبراز وتعزيز رؤيته الإبداعية وتجاوزه للمبدعين السابقين عليه.
- تنوعت مصادر التناص في ديوان ابن مجبر؛ مما يشي بثقافته الواسعة، فهو قد تناص مع القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والشعر، والأعلام.
- ينقسم التناص إلى تناص مباشر، ويُقصد به الاختيار الانتقائي لما يوافق سياق النص، ويرسخ مقاصد مبدعه، ويوافق الخلفية الثقافية والمعرفية للمتلقي ليحقق المقبولية، فيعتمد المبدع في تناصه على آليتين هما التماثل والتحويل، تقوم آلية التماثل بإعداد المتلقي ذهنيًا ليقوم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بعملية ربط بين النص الشعري والنص الآخر؛ بينما تقوم آلية التحويل بعملية هدم مقصودة لإعادة البناء في ضوء سياق جديد، ومن هنا تتبدى موهبة الشاعر وخصوصية شعره في امتصاص النصوص السابقة وإعادة إنتاجها في صورة جديدة، ولقد كشفت الدراسة عن التناص المباشر الذي مارسه ابن مجبر وتوصلت إلى أن ابن مجبر كان يتمتع بمقدرة واسعة على صنع تحولات وانزياحات للنص الأصلي ليتوافق مع تحقيق مقاصده وينال القبول من متلقيه.

- أما التناص غير المباشر فيقصد به التناص العفوي الناتج عن تسرب النص الغائب في النص الحاضر دون قصد، ويتبدى في التزام ابن مجبر بالوزن والقافية والمعاني المألوفة المستقرة في اللاوعي الجمعي، فهو قد تأثر بالتراث الثقافي والتاريخي؛ مما يؤكد من جديد أن الإبداع الشعري يرتبط بالبيئة التي أُنتج فيها.
- تبدت خصوصية شعر ابن مجبر بشكل متكامل في الفصل الأخير، حيث قامت الدراسة بتحليل قصيدة كاملة بوصفها وحدة كلية كبرى مترابطة الأجزاء، وذلك اعتمادًا على معايير النصية، فكشف السياق السابق والمصاحب واللاحق عن العوامل التي شكّلت النص، وبيّنت الدراسة الوسائل التي استخدمها ابن مجبر ليحقق التماسك في نصه اعتمادًا على مظاهر السبك والحبك، ثم تناولت الدراسة معيار القصدية من خلال المقاصد المباشرة وغير المباشرة التي قصد شاعرنا إلى تحقيقها من خلال النص، وتوقفت الدراسة كذلك أمام المقبولية ومدى تحققها في القصيدة، ثم كشفت الدراسة عن مصادر التناص داخل القصيدة مبرزة قدرته الشعرية في التداخل مع نصوص سابقة ثم يقوم بإعادة توظيفها في سياق جديد تكتسب معه هذه النصوص دلالات جديدة.

وربما ينبغي في النهاية الإشارة إلى أن هذه الدراسة قد حاولت –قدر جهدها– أن تقدم دراسة نصية جادة وقادرة على اكتشاف الخصوصية النصية لشعر ابن مجبر، وتَلَمّس القيم الجمالية الموجودة داخل ديوانه، وأرجو أن تكون الدراسة قد حققت ولو قدرًا مما كانت تطمح إليه، والله من وراء السبيل.

المصادر والمراجع

أولًا: المصادر والمراجع:

* القرآن الكريم

– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٥٢م.

– ابن الأبار (محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي): المقتضب من تحفة القادم، تحقيق إبراهيم الإبياري، دار الكتاب المصري، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٨٩م.

– ــــــــ: التكملة لكتاب الصلة، تحقيق عبد السلام الهراس، دار الفكر للطباعة والنشر، ١٩٩٥م.

– ابن الأثير (ضياء الدين أبو الفتح نصر الله حامد): الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تحقيق مصطفي جواد وجميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٥٦م.

– ــــــــ: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٢م.

– إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، الطبعة الثانية، بيروت، ١٩٦٩م.

– أحمد بن علي بن حجر: فتح الباري بشرح صحيح الإمام البخاري، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، المكتبة السلفية، د.ت.

– أحمد الزغبي: التناص نظريًا وتطبيقيًا، عمون للنشر، الأردن، الطبعة الثانية، ٢٠٠٠م.

– أحمد عفيفي: الإحالة في نحو النص، كتب عربية للنشر، القاهرة، د.ت.

– ــــــــ: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠١م.

– أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

– أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، الطبعة الخامسة، ١٩٩٨م.

– ــــــــــــــــــ: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٨م.

– الأزهري (أبو منصور محمد بن أحمد): تهذيب اللغة، تحقيق محمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د.ت.

– أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مطبعة الحلبي، القاهرة، ١٩٦٠.

– أشرف دعدور: الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلي، نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٩٤م.

– ــــــــــــــــــ: بحوث ومقالات الشعر الأندلسي، دار الثقافة العربية، القاهرة، د.ت.

– امرؤ القيس (ابن حجر بن الحارث الكندي): الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، الطبعة الرابعة، ١٩٨٤م.

– ابن بسام الشنتريني (أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني): الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٩٧م.

– بدوي أحمد طبانة: السرقات الأدبية، الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٦٩م.

– البغدادي (أبو طاهر محمد بن حيدر): قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، مطبوع في رسائل البلغاء لمحمد كرد علي، الطبعة الرابعة، القاهرة، ١٩٥٤م.

– بهاء الدين محمد مزيد: تبسيط التداولية، شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.

– الترمذي (محمد بن عيسى): الجامع الكبير، تحقيق بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٦م.

– تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، المغرب، ١٩٩٤م.

– ابن تيمية (تقي الدين أحمد): مجموع الفتاوى، حققه عامر الجزار وأحمد الباز، دار الوفاء للطباعة والنشر، الطبعة الثالثة، مصر، ٢٠٠٥م.

– جابر عصفور: ذاكرة الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م.

– ــــــــــــــــــ: مفهوم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الخامسة، ١٩٩٥م.

- الجاحظ (أبو عثمان بن بحر): البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة الخانجي، الطبعة السابعة، القاهرة، ١٩٩٨م.

- ــــــــــ: الحيوان، تحقيق عبد السلام مُحَمَّد هارون، مصطفي البابي الحلبي، مصر، الطبعة الثانية، ١٩٦٥م.

- الجوهري (إسماعيل بن حماد): الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، الطبعة الثالثة، بيروت، ١٩٨٤م.

- الحاتمي (أبو علي مُحَمَّد بن المظفر): حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق الدكتور جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، ١٩٧٩م.

- حازم القرطاجني (أبو الحسن حازم القرطاجني): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثالثة، تونس، ٢٠٠٨م.

- ابن حجة الحموي (تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله الحموي الأزراري): خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق عصام شقيو، دار الهلال، بيروت، ٢٠٠٤م.

- حسام أحمد فرج: نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٩م.

- حكمت الأوسي: الأدب الأندلسي في عصر الموحدين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٦م.

- الخطيب التبريزي (يحيى بن علي بن مُحَمَّد الشيباني): شرح ديوان عنترة، تحقيق مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٢م.

- ابن خلكان: وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨م.

- الذهبي (شمس الدين أبو عبد الله مُحَمَّد): سير أعلام النبلاء، تحقيق شعيب الأرنؤوط، مؤسسة الرسالة، الطبعة الثانية، ١٩٨٢م.

- الراغب الأصفهاني (أبو القاسم الحسين بن مُحَمَّد): المفردات في غريب القرآن، تحقيق مُحَمَّد سيد كيلاني، دار المعرفة، بيروت، د.ت.

- ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، الطبعة الخامسة، ١٩٨١م.

- رمزي البعلبكي: معجم المصطلحات اللغوية، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٠م.

- الزمخشري (محمود بن عمر): أساس البلاغة، تحقيق مُحَمَّد باسل، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م.
- الأزهر الزناد: نسيج النص (بحث في ما يكون به الملفوظ نصًّا)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣م.
- سعيد حسن بحيري: دراسات لغوية تطبيقية في البنية والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٥م.
- ـــــــــــــــ: علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ١٩٩٧م.
- السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر): مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥م.
- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت.
- شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، ١٩٦٥م.
- صبحي الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة والنشر، مصر، ٢٠٠٠م.
- صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دراسة نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٦م.
- صفوان بن إدريس: زاد المسافر وغرة محيا الأدب السافر، علق عليه عبد القادر محداء، بيروت، ١٩٣٩م.
- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة(١٦٤)، الكويت، ١٩٩٢م.
- ابن طباطبا (مُحَمَّد بن أحمد بن طباطبا العلوي): عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢م.
- طه حسين: حديث الأربعاء، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٤م.
- أبو الطيب المتنبي (أحمد بن الحسين بن الحسن): ديوانه، بشرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٦م.

- عاطف مدكور: علم اللغة بين التراث والمعاصرة، دار الثقافة العربية، ١٩٨٧م.
- عبد الحكيم راضى: بحوث في النقد والنظرية الأدبية عند العرب، مكتبة الزهراء، ١٩٩٨م.
- عبد الرحمن حسن حنبكة: البلاغة العربية أُسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق، ١٩٩٦م.
- عبد السلام عبد الحفيظ: نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوى، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٨م.
- عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، عالم المعرفة (٢٩٨)، ٢٠٠٣م.
- عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف، الجزائر، د.ت.
- عبد الفتاح لاشين: البديع في ضوء أساليب القرآن، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٩م.
- عبد القاهر الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن مُحَمَّد الجرجاني): دلائل الإعجاز، تحقيق محمود مُحَمَّد شاكر، مكتبة الخانجي، د.ت.
- أبو عبد الله بن عسكر وأبو بكر بن خميس: أعلام مالقة، تقديم وتخريج عبد الله المرابط الترغي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٩م.
- عبد الواحد محمود عباس: قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٦م.
- عبد الواسع الحميري: ما الخطاب؟ وكيف نحلله؟ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٩م.
- ابن عذارى (أبو العباس أحمد بن مُحَمَّد): البيان المغرب في اختصار ملوك الأندلس والمغرب، تحقيق بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، تونس، ٢٠١٣م.
- عز العرب لحكيم بناني: الظاهرتية وفلسفة اللغة تطور مباحث الدلالة في الفلسفة النمساوية، إفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٣م.
- عزة شبل: تحليل الخطاب الحكائي دراسات تطبيقية في الرواية والقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠١٧م.
- ــــــــــ: علم لغة النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، الطبعة الثانية، القاهرة،

٢٠٠٩م.

– علي مُحَمَّد الصلابي: دولة الموحدين، دار البيارق، عمان، ١٩٩٨م.

– على أبو المكارم: الحذف والتقدير في النحو العربي، دار غريب للطبع والنشر، القاهرة، ٢٠٠٧م.

– عماد عبد اللطيف: كيف ندرس التناص في الخطاب، بحث في كتاب بلاغة الخطاب الديني، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٥م.

– عوض الغباري: دراسات في أدب مصر، دار الثقافة العربية، القاهرة، ٢٠١٣م.

– الغرناطي (أبو القاسم بن أحمد): رفع الحجب المستورة في محاسن المقصورة، مطبعة السعادة، ١٣٤٤هـ.

– ابن فارس (أبو الحسين أحمد): مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، ١٩٧٩م.

– فاطمة الشيدي: المعنى خارج النص أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نينوى للطباعة والنشر، دمشق، ٢٠١١م.

– فوزي عيسى: الشعر الأندلسي في عصر الموحدين، دار الوفاء، الإسكندرية، ٢٠٠٧م.

– القاضي الجرجاني (علي بن عبد العزيز): الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ١٩٦٦م.

– ابن قتيبة (أبو مُحَمَّد عبد الله بن مسلم): الشعر والشعراء، تحقيق أحمد مُحَمَّد شاكر، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

– القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣م.

– القضاعي (أبو عبد الله مُحَمَّد بن سلامة): مسند الشهاب، تحقيق حمدي عبد المجيد السلفي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٥م.

– كعب بن زهير: الديوان، تحقيق علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧م.

– كمال بشر: دراسات في علم اللغة، القسم الثاني، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩م.

– لسان الدين ابن الخطيب (محمد بن عبد الله بن سعيد السلماني): الحلل الموشية في ذكر الأخبار المراكشية، مطبعة التقدم الإسلامية، تونس، ١٣٢٩هـ.

– ــــــــــــــــ: الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق محمد عبد الله عنان، القاهرة، ١٩٧٣م

– المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد): الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٩٧م.

– ابن مجبر (أبو بكر يحيى): شعر ابن مجبر الأندلسي، جمع وتحقيق محمد زكريا عناني، دار الثقافة، بيروت، ٢٠٠٠م.

– مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٤م.

– محمد التونجي: معجم علوم العربية، تخصص شمولية أعلام، دار الجيل، بيروت، ٢٠٠٣م.

– محمد حماسة عبد اللطيف: النحو والدلالة، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٠م.

– محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الرباط، ١٩٩١م.

– محمد زبادية وحبيبة مسعودي: أدبية البنية النصية في العملية الإبداعية والممارسة النقدية، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٩م.

– محمد بن سلّام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.

– محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، الطبعة الثانية، القاهرة، ٢٠١٤م.

– محمد عبد الباسط: بلاغة الخطاب قراءة في شعرية المديح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠١٥م.

– محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس عصر المرابطين والموحدين، عصر الموحدين وانهيار الأندلس الكبرى، الخانجي، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٩٠م.

– محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧م.

– ــــــــــــــــ: بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)، دار المعارف،

مصر، ١٩٩٣م.

- ـــــــــــــــ: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة، ١٩٩٥م.

- محمد علي الخولي: معجم علم اللغة النظري، مؤسسة الفلاح للترجمة والنشر، ١٩٩١م.

- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٦م.

- ـــــــــــ: النقد التحليلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩١م.

- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة، القاهرة، الطبعة السادسة، ٢٠٠٥م.

- محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م.

- محمد محمد أبو موسى: دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٨٧م.

- محمد مفتاح: دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الرباط، د.ت.

- ـــــــــــ: من أجل تلق نسقي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، ١٩٩٤م.

- محمود أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٢م.

- محمود السعران: علم اللغة، دار النهضة العربية، بيروت، د.ت.

- محمود فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللغة، القاهرة، دار قباء، ١٩٨٨م.

- المراكشي: المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تحقيق محمد سعيد العريان، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة، د.ت.

- المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن): شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١م.

- مسلم بن حجاج: صحيح مسلم، تحقيق مُحَمَّد الفاريابي أبو قتيبة، دار طيبة، ٢٠٠٦م.
- المقّري التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٨٨م.
- منذر العياشي: العلاماتية وعلم النص (نصوص مترجمة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٤م.
- ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل مُحَمَّد بن مكرم بن علي): لسان العرب، دار صادر، الطبعة السادسة، بيروت، ١٩٩٦م.
- نايف خرما: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة (٩)، ١٩٧٨م.
- نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الطبعة السابعة، الدار البيضاء، ٢٠٠٥م.
- نزار قباني: الشعر قنديل أخضر، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٦٧م.
- أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل): كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي مُحَمَّد البجاوي ومُحَمَّد أبو الفضل، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٢م.
- يوسف نور عوض: علم النص ونظرية الترجمة، دار الثقة للنشر، المملكة العربية السعودية، ١٤١٠هـ.

ثانيًا: المراجع المترجمة

- أف. أر. بالمر: علم الدلالة إطار جديد، ترجمة مجيد الماشطة، الجامعة المستنصرية، العراق، ١٩٨٥م.
- أوستن: نظرية أفعال الكلام العامة كيف ننجز الأشياء بالكلام، ترجمة عبد القادر القنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩١م.
- إميليو غرسية غومس وآخرون: ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي، ترجمة محمود علي مكي، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩م.

- براون ويول: تحليل الخطاب، ترجمة مُحَمَّد الزليطي ومنير التريكي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٧م.
- تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، د.ت.
- تودوروف وآخرون: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري الصالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م.
- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريدة الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩١م.
- جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق، ترجمة عباس صادق، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧م.
- جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ت.
- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة،١٩٩١م.
- روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨م.
- روبرت دي بوجراند وولفجانج دريسلر: مدخل إلى علم لغة النص، ترجمة إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد، مطبعة دار الكاتب، نابلس، ١٩٩٢م.
- روبرت هولب: نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الطبعة الثالثة، الدار البيضاء، ١٩٩٣م.
- ــــــــــــ: لذة النص، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ١٩٩٢م.
- ــــــــــــ: موت المؤلف نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، دار الأرض، الرياض، ١٩٩١م.

- زتسيسلاف واورزنياك: مدخل إلى علم النص، ترجمة سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- زيغريد هونكه: شمس العرب تسطع على الغرب أثر الحضارة العربية على أوروبا، ترجمة فؤاد حنين، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨١م.
- ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ت.
- فان دايك: علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١م.
- ــــــــــــ: النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٠م.
- فرناند دي سوسير: دروس في الألسنية العامة، ترجمة صالح القرمادي، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٥م.
- ــــــــــــ: علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، سلسلة آفاق عربية، ١٩٨٥م.
- فندريس: اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومُحَمَّد القصاص، المركز القومي للترجمة، العدد ١٨٨٩، ٢٠١٤م.
- فولفغانغ إيزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، د.ت.
- فولفجانج هاينه من وديتر فيهفيجر: مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة فالح بن شبيب العجمي، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٩م.
- فيليب بلاشيه: التداولية من أوستين إلى غوفمان، ترجمة صابر الحباشة، دار الحوار، سوريا، ٢٠٠٧م.
- ناعوم تشومسكي: اللغة والعقل، ترجمة إبراهيم مشروح ومصطفي خلال، دار تينمل، مراكش، د.ت.
- نورمان فاركلوف: تحليل الخطاب التحليل النصي في البحث الاجتماعي، ترجمة طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٩م.

– ميخائيل باختين: الخطاب الروائى، ترجمة مُحَمَّد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧م.

– هانس ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، كلمة للنشر، بيروت، ٢٠١٦م.

ثالثًا: الدوريات

– حافظ إسماعيل علوي: مدخل إلى نظرية التلقي، مجلة علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المجلد العاشر، الجزء الرابع والثلاثون، ١٩٩٩م.

– خالد الغريبي: الشعر ومستويات التلقي، سلسلة علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المجلد التاسع، الجزء الرابع والثلاثون، ١٩٩٩م.

– جوليا كريستيفا: الكلمة والحوار والرواية، ترجمة حسن المودن، مجلة فصول، العدد التاسع والثمانون والعدد تسعون، القاهرة، ٢٠١٤م.

– دوبيازي: نظرية التناص، ترجمة المختار حسني، مجلة فكر ونقد، العدد الثامن والعشرون، إبريل ٢٠٠٠م.

– سعد مصلوح: نحو أجرومية للنص الشعري دراسة في القصيدة الجاهلية، مجلة فصول، المجلد العاشر، العدد الأول والثاني، القاهرة، ١٩٩١م.

– صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة ألف، العدد الرابع، ١٩٨٤م.

– صلاح فضل: طراز التوشيح بين الانحراف والتناص، مجلة فصول، المجلد الثامن، العدد الأول والثاني، القاهرة، ١٩٨٩م.

– عز الدين إسماعيل: قراءة في معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة فصول، المجلد السابع، العدد الثالث والرابع، القاهرة، ١٩٨٧م.

– عبد الملك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات في النقد الأدبي، جدة، المجلد الأول، الجزء الأول، ١٩٩١م.

– مُحَمَّد عبد المطلب: التناص عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة علامات في النقد الأدبي، جدة،

المجلد الأول، الجزء الثالث، ١٩٩٢م.

– نبيلة إبراهيم: القارئ في النص (نظرية التأثير والاتصال)، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، القاهرة، سبتمبر ١٩٨٤م.

رابعًا: الرسائل العلمية

– إبراهيم مُحَمَّد أحمد الدسوقي: نحو النص دراسة تطبيقية لمفاهيم علم النص، قصة موسى عليه السلام في النص القرآني نموذجًا، رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧م.

– إيمان جاب الله نصر: معايير النصية السبعة في الأيام لطه حسين، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠١٦م.

– رافع مُحَمَّد سلامة الكساسبة: توظيف التراث في الموشحات الأندلسية، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، المملكة الأردنية الهاشمية، ٢٠٠٦م.

– سعاد فهد عمر: القصة في بخلاء الجاحظ، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠١٣م.

– محمود مُحَمَّد محمود: معايير النصية في شعر ابن شهيد، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ٢٠١٥م.

– مُحَمَّد أشرف عبد العال الشامي: معايير النصية (دراسة في نحو النص)، رسالة ماجستير، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ٢٠٠٣م.

– ياسر عبد الحسيب عبد السلام: تيار الصنعة الشعرية دراسة نصية مقارنة بين شعر الجاهليين والمخضرمين، رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧م.

خامسًا: المراجع الأجنبية

-Fleckenstein, Kristie S. “An Appetite for Coherence”. College Composition and Communication, Vol. 43, No.1, 1992.

-Firth, J.R. “Papers in Linguistics”. Oxford University Press. 1957.

-Halliday Michael and Hasan, Ruqaiya. “Cohesion in

English".Longman, London.1976.

-Halliday Michael and Hasan, Ruqaiya. "Language, Context and Text, aspects of language in social semiotic perspective". Oxford university press. Oxford. 1989.

-Jonathan, Culler. "Literary Theory, A Very Short Introduction". Oxford University Press .Oxford, New York.1977.

-Sanni, Amidu. "Arabic Literary History and Theory in Muslim Spain". International Islamic University, Islamabad, 1995.

-Searle, John R. "Expression and Meaning, Studies in the Theory of Speech Acts". Cambridge University Press. 1985.

-Searle, John R. "Speech Acts, An Essay in the Philosophy of Language". Cambridge University Press. 1999.

-van Dijk, Teun A. "Semantic Macro-Structures and Knowledge Frames in Discourse Comprehension".

www.discourses.org/.../Semantic%20Macro-Structures%20and%20K...

-van Dijk, Teun A .& kintsch, Walter. "Toward a model of text comprehension and production". Psychological Review, Vol. 85, No.5, 1978.

الفهرس

الإهداء..٥

مقدمة..٧

الفصل الأول: السياق...١٣

الفصل الثاني: السبك والحبك..٥٩

الفصل الثالث: القصدية والمقبولية...١٣٦

الفصل الرابع: التناص...١٩٨

الفصل الخامس: الدلالة النصية "نموذج تطبيقي".............................٢٣١

الخاتمة...٢٧٧

المصادروالمراجع..٢٨٢